TYPO

typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

TYPO.04 ČERVENEC 2003

Partneři časopisu / Partners of magazine

generální partner/ general partner

Vydavatel odborných publikací, pořadatel seminářů, konferencí a odborných zájezdů, konzultant a poradce pro oblast předtiskové přípravy, tisku, dokončujícího zpracování

Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3, Česká republika
tel.: 271 737 788, 271 733 554, fax: 272 736 252
e-mail: redakce@svettisku.cz; inzerce@svettisku.cz
http://www.svettisku.cz

hlavní partneři / main partners

Distributor a produkční partner společnosti Linotype Library, dodavatel a systémový integrátor grafických, předtiskových a publikačních systémů a zařízení pro produkční digitální tisk.

DataLine Technology spol. s r. o.
Drahobejlova 6, 190 00 Praha 9, Česká republika
tel.: +420 284 811 400, fax: +420 284 811 409
e-mail: obchod@dataline.cz
http://www.dataline.cz

Výhradní distributor Adobe Systems pro ČR a SR. Dodavatel aplikací pro klasické, internetové a multimediální publikování a pro elektronickou distribuci a archivaci dokumentů. Specializované školící středisko aplikací Adobe.

AMOS Software, spol. s r. o.
Patočkova 61, 169 00 Praha 6, Česká republika
tel.: +420 284 011 211, fax: +420 284 011 212
e-mail: obchod@amsoft.cz
http://www.amsoft.cz

tiskárny / printers

Kompletní předtiskové, tiskové a knihařské služby: ofsetový tisk B1 a B2 (Heidelberg), vazby V1 a V2, automatický výsek B1, falcování, slepotisk, trojřez, DTP, scan, osvit CtP

K. P. R. s. r. o.
Pod Šancemi 4/196, 190 00 Praha 9
tel.: 266 311 822, fax: 266 311 820, e-mail: info@kprtisk.cz
www.kprtisk.cz, www.mojetiskarna.cz

DTP, redigitalizace filmů, osvit CtP, archový i rotační ofsetový tisk na strojích Heidelberg, vazby V1 a V2

Tiskárna Praha
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9 – Vysočany
tel.: 225 277 111, fax: 225 277 249, e-mail: obchod@praha.reproprint.cz

Tiskárna Zádveřice
763 12 Zádveřice 48, Zlínský kraj
tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112, www.reproprint.cz

tiskárny / printers

partneři / partners

distributor komponent pro DTP a prepress a provozovatel specializovaného internetového obchodu

Quentin, spol. s r. o.
Bělohorská 45, 169 00 Praha 6 – Břevnov
tel.: 233 355 585, fax: 233 352 595
e-mail: quentin@quentin.cz
http://www.quentin.cz,
http://www.dtpobchod.cz

ADOBE AUTHORIZED SERVICE PROVIDER

grafické návrhy, DTP, scan, osvit velkoformátový a digitální tisk prodej fontů URW++ a Adobe

Studio Marvil, s. r. o.
Ječná 29, 120 00 Praha 2
tel.: 224 941 955, fax: 224 941 145
marvil@marvil.cz
www.marvil.cz

Océ umožňuje svým zákazníkům účinné a efektivní zpracování dokumentů nabídkou průběžně inovovaných produktů pro správu a tisk dokumentů pro profesionální prostředí.

Océ-Česká republika, s. r. o.
Hanusova 18, 140 21 Praha 4
tel.: +420 244 010 111, fax: +420 244 010 190
e-mail: info@oce.cz, http://www.oce.cz
http://shop.oce.cz

UMAX Czech a. s. – oficiální zastoupení značky UMAX pro Českou a Slovenskou republiku. Tradiční dodavatel profesionálních skenerů a softwaru pro DTP, prezentační techniky a notebooků – výkonných přenosných pracovních stanic.

UMAX Czech a. s.
Hloubětínská 11, 198 00 Praha 9
tel.: 284 000 111, fax: 284 000 101
e-mail: info@umax.cz, http://www.umax.cz

partner / partner

partneři / partners

partner / partner

partner / partner

partner / partner

partner / partner

partner / partner

TYPO typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

→ **www.magtypo.cz**
→ **vydavatel publisher**
Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Společnost je zapsaná u městského soudu Praha, oddíl C, vložka 80559
→ **adresa address**
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3
tel./phone: +420 271 737 788
fax: +420 272 736 252
→ **předplatné subscription**
predplatne@magtypo.cz
sub@magtypo.cz
→ **manažerka redakce editorial office manager**
Linda Kudrnovská (linda@magtypo.cz)
→ **inzerce advertising**
Tomáš Frk (tomas@magtypo.cz)
Martin Jamrich (martin@magtypo.cz)
→ **redakce editors**
redakce@magtypo.cz, pr@magtypo.cz
Filip Blažek (filip@magtypo.cz)
Pavel Kočička (pavel.kocicka@mfdnes.cz)
Jakub Krč (jakub@magtypo.cz)
Pavel Zelenka (pavel@magtypo.cz)
→ **grafika design**
Jana Vahalíková (jana@marvil.cz)
→ **pre-press**
Studio Marvil (www.marvil.cz)
→ **tisk print**
Tiskárna Reproprint, s. r. o. (www.reproprint.cz)
tištěno na papír BLACK LABEL mat
printed on BLACK LABEL mat paper – 150 g/m² & 250 g/m²
→ **programy software**
Adobe InDesign®, Adobe Photoshop®, Adobe Acrobat®, ScenicSoft ColorCentral®, ScenicSoft Preps®

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, Medium, Semibold, Black) Fette Engschrift (Regular) → URW++

Vydávání povoleno Ministerstvem kultury ČR pod číslem MK ČR E 13984, ISSN 1214-0716. Názvy produktů a jmen firem zmiňovaných v magazínu mohou být chráněny ochrannými známkami. Přebírání jakýchkoliv údajů z magazínu je povoleno pouze s písemným souhlasem vydavatele. Materials from this magazine must not be copied or further published without the consent of the editors.

TYPO.AKTUALITA 1

TYPO.FENOMÉN 2
František Štorm → **Gill – originální myslitel**

TYPO.TÉMA 10
Vladimír Czumalo → **architektura a písmo**

TYPO.TÉMA 14
Bohuslav Blažek → **grafologie písma ve veřejném prostoru**

TYPO.NÁSTROJE 18
Pavel Kočička → **freeedit**

TYPO.FOTOESEJ 20
Jirka Karásek a Radek Sidun → **typografie z ulic**

TYPO.RECENZE 26

✖ LADISLAV SUTNAR Praha – New York – Design in Action

V jízdárně **Pražského hradu** probíhá od 20. 6. do 26. 10. 2003 retrospektivní výstava **Ladislava Sutnara**. Jeho osobnost je zde představena v sedmi celcích. **Design jako hra** představuje Sutnarovo celoživotní zaměření na svět dětí, vystaveny jsou např. dřevěné hračky a stavebnice stylizované tak, aby odrážely tempo moderního života. V části nazvané **Nová typografie** je Sutnar představen jako vůdčí osobnost české typografie 20. a 30. let, kdy tvůrčím způsobem rozvíjel principy nové typografie a výrazně ovlivnil československou typografii 20. století. **Moderní bydlení** je věnováno Sutnarovi jako řediteli Krásné jizby, kde prosadil nejen sériovou výrobu, ale i masový odbyt moderního vybavení domácnosti. Výstavnictví považoval Sutnar za nedílnou součást vizuální komunikace; část **Moderní výstavnictví** představuje např. Sutnarovy instalace přehlídek designu a architektury pro mladé Československo. Po odchodu do USA v roce 1939 Sutnar nezapomněl na vlast a pomoc exilovým organizacím vnímal jako „samozřejmou povinnost". Tomuto období jeho života je věnována část **Exil**. Sutnar se v USA proslavil také jako průkopník americké módní reklamy, firemní identity a angažoval se i v ekologických projektech. Jeho práce z tohoto období jsou shrnuty v oddílu nazvaném **Design informací**. Závěrečná část **Víc než design** zachycuje malířskou tvorbu Ladislava Sutnara, která byla dosud veřejnosti skryta.
K výstavě je vydána i výpravná barevná publikace **Praha – New York – Design in Action**, která obsahuje množství esejů českých autorů i stovky barevných reprodukcí. Součástí expozice je také skvěle připravený a informacemi nabitý web. [redakce]

→ www.sutnar.com

TISKÁRNA REPROPRINT s.r.o.

SÍDLO FIRMY A VÝROBNÍ ZÁVOD
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9, tel.: 225 277 111, fax: 225 227 112
PROVOZOVNA –VÝROBNÍ ZÁVOD
Zádveřice 48, 763 12 Vizovice, tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112
OBCHODNĚ-TECHNICKÉ ZASTOUPENÍ
Jakubské nám. 1. 602 00 Brno, tel.: 542 219 473, fax: 542 219 474
www. reproprint.cz

COPYDOT SKENER RENAISSANCE II, CTP LOTEM 800V, ARCHOVÉ STROJE HEIDELBERG VE FORMÁTU B1 A B2, KOTOUČOVÉ STROJE HEIDELBERG WEB 16, VAZBY ŠITÉ I LEPENÉ, UV LAKOVÁNÍ

TYPO.TEXT Giltus (Regular, Medium, **Bold**) URW++ → ITC Golden Cockerel (Regular, *Italic*)

ORIGINÁLNÍ MYSLITEL

Považovat Gilla výlučně za typografa by nebylo správné, přestože písmo je právě to, čím se proslavil.

připravil František Štorm
translation Elizabeth Kindlová

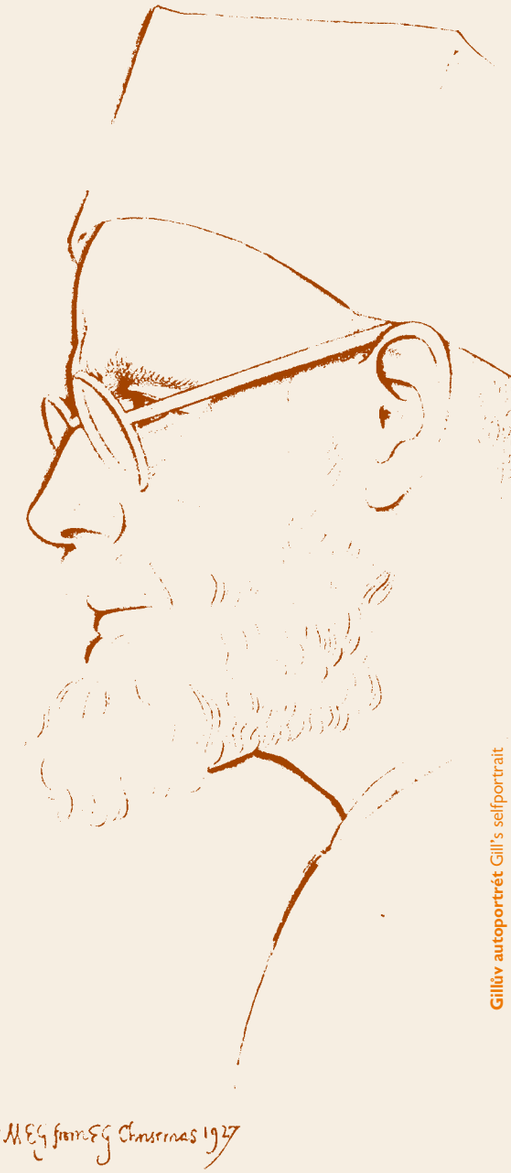
ŠATY e OBLÉKÁNÍ BEZ ŠATŮ e KALHOTY A NEJVYUMĚLKOVANĚJŠÍ OZDOBA e UMĚLECKÝ NESMYSL e KRÁSA PEČUJE O SEBE SAMA e PENÍZE A MORÁLKA e PRÁCE A ODDYCH e NEZBYTNOST VÍRY e CÍRKEVNÍ A SVĚTSKÉ e KŘESŤANSTVÍ A VĚK STROJŮ… Už názvy jeho knih vypovídají o autorově zaujetí nejrůznějšími tématy ze života, a to jsme zdaleka nevyjmenovali všechny tituly jím napsané. Považovat Gilla výlučně za typografa by nebylo správné, přestože písmo je právě to, čím se proslavil.

Ve skutečnosti se písmem zabýval jen v zenitu své tvorby, paralelně se věnoval sochařské tvorbě a knižní ilustraci a na sklonku života se sám cítil být spíše sochařem. Nakolik jeho sochy mohou dnes vypadat staromódně, nápisy v kameni archaicky a dřevorytecké ilustrace strnule, o to větší jiskru a živost mají jeho originální myšlenky.

e V předmluvě k *Eseji o typografii* z r. 1931 s překvapivou razancí napadá nevkus a uměleckou bídu industriální společnosti, která podle jeho mínění vychází z odlidštění práce. Rozdělení lidí na dělníky a umělce je nepřirozené a vytváří mezi nimi nepřátelství, stejně jako menšina bohatých utlačuje většinu chudých: moderní společnost odebrala dělníkovi estetickou odpovědnost a on pak rezignoval na svůj přirozený cit: *„Abnormalitou našeho času, tou, která ji staví do protikladu k přírodě, je jeho úmyslná a pevná odhodlanost učinit pracovní život člověka a plody jeho pracovního času mechanicky perfektní a přesunout všechno lidské, vše co je ve své přirozenosti člověčí, do náhradního času, do doby, kdy není v práci.“* Jak Gill duchovně vyzrával, jeho radikální socialistické myšlenky se nenápadně začínají mísit s argumenty křesťanské víry: bohatství již nemusí být nezbytně spojeno s útlakem, pokud je v souladu s vírou. V římskokatolické církvi spatřuje nakonec garanta vzdělanosti, pořádku a hráz proti idiosynkrasii a výstřednosti.

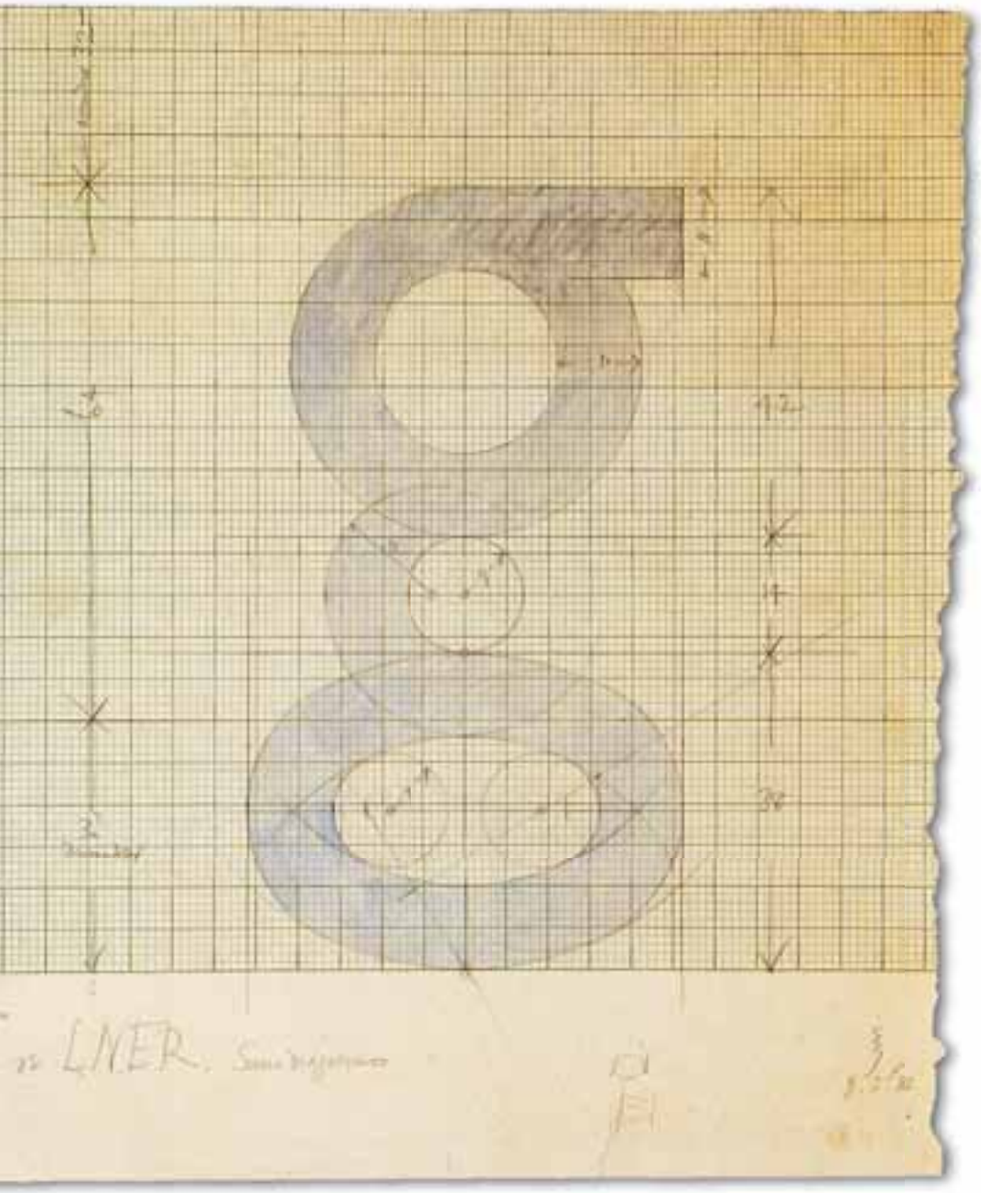
e Výstřední byl paradoxně celý jeho životní styl. Žil na farmě v Pigotts se svou rodinou, jejíž členy, včetně tří zeťů a několika vnoučat, zaměstnával prací na svých projektech. Zbudoval si tiskárnu, sochařskou dílnu a statek postupně rozšiřoval, aby i jeho dcery měly své ateliéry v rodném domě. Nechával se fotografovat v dlouhém plášti na způsob noční košile a s vlastnoručně navrženou čapkou. Celá jeho rodina se směla šatit jedině do přírodních, prostých a nezdobených látek; v domácnosti panovala střídmá elegance. Útěky intelektuálů z velkých měst na venkov bývají zpravidla kořeněny vlastními vrtochy exulantů: celoživotní Gillova záliba v parních i výbušných motorech je v kontextu návratu k přírodě stejně pitoreskní nedůsledností jako experiment filozofa H. D. Thoreaua, který si do lesní poustevny (vzdálené jen 2 km od městečka Concord ve státě Massachussets) nechával nosit obědy.

e Gill ve vlastní vizi designu moderní doby odmítá zdobnost i historismus a krásu vidí spíše v přirozeném vzhledu věcí: *„…odmalička jsem se rozkošnicky vyžíval kresbou strojů, mostů, návěstidel a tunelů. Časem se toto nadšení usměrňovalo víc a více ke kresbě lokomotiv. Byl-li jsem v tom dobrý či nikoli, na tom nezáleží. Důležité bylo, že jsem to dělal se vzrůstající pozorností k detailům struktury a k technice kresby. Věděl jsem málo, spíše nic o matematické kresbě. Používal jsem sice pravítko a kružítko, avšak co se týče proporcí, nechal jsem se úplně vést okem. Velice mě zajímala stavba a pohyb a účelnost lokomotiv, protože nemůžete udělat dobrou kresbu čehokoli, aniž víte, jak to funguje a co je to zač.“* Z té doby se datuje i Gillův zájem o nápisy: pečlivě obkresluje písmo na štítcích lokomotiv. Jeho zájem o lokomotivy (ve snových vizích jsou mu živými tvory) pohasl ve chvíli, když na okamžik zauvažoval o povolání inženýra a v kanceláři konstruktéra se mu zprotivily beztvaré tabulky a diagramy. Gillovo chápání vnějšího tvaru jakožto zhmotněného ducha věci je pro technický svět nepoužitelné, avšak výstižně dokládá intuici budoucího designéra. Hovoří-li o „umělci“, bezpochyby tím má na mysli tvůrčího člověka vůbec, byť by to byl ‚pouhý‘ řemeslník: *„Umělec je služebník pravdy a všichni dělníci jsou umělci, tak jako jsou lidmi a ne jen pouhými nástroji, a proto jsou služebníky pravdy. Tento fakt byl dnešní dobou odmítnut. Umělec se stal zvláštní třídou člověka, domácím pejskem nebo šarlatánem, kultivovaným nebo vulgárním. Býval květem hynoucí civilizace, přezrálým ovocem jejího hnijícího stromu.“*



Gillův autoportrét Gill's selfportrait

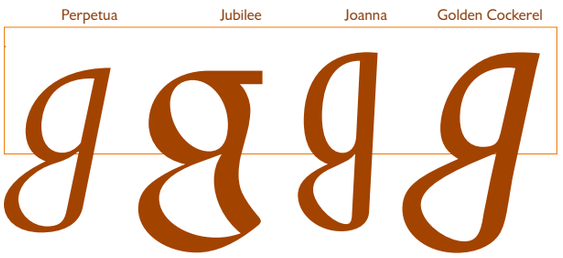
Johnstonova učebnice kaligrafie Johnston's Writing and Illuminating



→ Zarážející strnulost této pseudoinženýrské konstrukce podivně kontrastuje s Gillovými typickými florálními a figurativními kresbami. Astounding stiffness of this pseudo engineering construction strangely contrasts with Gill's typical floral and figural drawings.
↑ 1920: Jedenácté vydání slavné Johnstonovy učebnice kaligrafie. Poprvé vydáno r. 1906. 1920: A famous Johnston's textbook of calligraphy—11th edition. The first edition comes form 1906.

e Gill vyrůstal v chudé rodině sektářského kaplana a později biskupa anglikánské církve v Brightonu a Chichestru a byl odmalička veden k radostné práci bez ohledu na zisk. Základním rysem dětství byla víra, a to i mimo rámec otcovy církve, zvláště po silném dojmu, jaký v něm zanechala vůbec první návštěva katolického kostela v Arundelu v roce 1898.
e Gill rád podnikal četné výlety na kole se skicákem, kreslil kromě lokomotiv i chichestersku katedrálu nebo přírodní motivy. V necelých patnácti letech se zapisuje na chichesterskou technickou a uměleckou školu. Časem se spřátelil se zpěváky z katedrály i s kaplanem, který mu půjčoval klíče, takže mohl prolézt každý její kout, a v klidu kreslit ochozy, tajemná točitá schodiště a detaily výzdoby nebo v úkrytu poslouchat hudbu. Kaplan při čaji rád zesměšňoval nadšení ‚restaurátorů', a přestože vylučoval pro katedrálu jakýkoli jiný než gotický sloh, smál se pomyšlení, že moderní gotika musí vypadat jako stará… Už tehdy si Eric uvědomil, že obecně uznávaný a přijatý názor nemusí být ten správný.
e Také se dvakrát zamiloval. Za pozornost stojí pár Gillových odvážně podrobných, avšak docela vkusných úvah o sexu na různých místech jeho autobiografie: o svém prvním splynutí se ženou píše jako o směsi okouzlení a osvícení, rozčarování a nechutnosti, ovšem sexuálnímu apetitu připisuje velký vliv na život.
e Kvůli první lásce opustil školu a dostal místo v jedné architektonické kanceláři v Londýně. Poprvé čelí životnímu rozporu mezi zaměstnáním a posláním. Nespokojí se – jako jeho kolegové – s pojetím stavitelství jako ‚getting the job', hledá vždy vnitřní smysl, ale nachází jen destrukci a ikonoklasmus. Je stále více skeptický k anglikánské církvi, čte H. G. Wellse, Omara Chájjíma, Stevensona i Carlyla; na čas se stává agnostickým a socialistickým, považuje Krista za rovnocenného Buddhovi i Konfuciovi, samozřejmá je jeho inklinace k Ruskinovi a Morrisovi. Zatímco bezvěrci a socialisté nevidí dále než k smrti, osudově tvůrčí duch Gillův touží po vnitřní integritě, radosti z práce posvěcené vyšším smyslem. Šťastnou shodou okolností a na radu přítele George Cartera přestupuje na technickou školu ve Westminsteru, kde se učí jednak řemeslu zednickému, jednak zhotovování nápisů. Za svou první zakázku v životě dostal 5 liber, zákazník (slavný malíř) byl rovněž spokojen a doporučil jej známému architektovi. Mladík měl od té doby o práci postaráno.
e Díky Georgi Carterovi se dostává do třídy kaligrafie a typografie Edwarda Johnstona na Central School. Tam si uvědomuje nesmyslnost svých předchozích studií a odhodlání stát se čímkoli, jen ne amatérem. Třídu E. Johnstona navštěvoval něco přes rok. Považoval za velikou výsadu žít pod vlivem Johnstonova jemného, dělného, přesného a originálního ducha. Johnstonovi vděčí za základ svých typografických znalostí, ale jeho vliv jde daleko za hranici role učitele písma: změnil jeho život ve všech směrech. Gill zachází ve svých pamětech tak daleko, že dokonce přirovnává první setkání s Johnstonovou kaligrafií k prvnímu doteku s ženským tělem, k pohledu na rozpuštěné dívčí

↑1929: Eric Gill vede ruku W.I. Birch, pozdějšího ředitele Monotype Corp.
1929: Eric Gill guiding the hand of W. I. Birch, late managing director of The Monotype Corp. Ltd.
← Výpověď (černý vápenec), 1925
The Deposition (black hopton-wood stone), 1925
↓ Všechny Gillovy antikvy vykazují v určitých detailech pozoruhodnou shodu, a jakkoliv rozdílně pak působí v sazbě, lze s jistou mírou nadsázky prohlásit, že se vlastně jedná o konstrukčně totožná písma. Snad nejzřetelnějším důkazem je kurzivní minuska g. All of Gill's serif typefaces are surprisingly similar in the certain details and however different they look set in the page we can say with a little exaggeration that they are identical in the construction approach. The most prominent proof of this is the small g in italic.



GILL—AN ORIGINAL THINKER

CLOTHES e CLOTHING WITHOUT CLOTH e TROUSERS AND THE MOST PRECIOUS ORNAMENT e ART NONSENSE e BEAUTY LOOKS AFTER HERSELF e MONEY AND MORALS e WORK AND LEISURE e THE NECESSITY OF BELIEF e SACRED AND SECULAR e CHRISTIANITY AND THE MACHINE AGE... The titles of his books alone testify to the author's fascination for all sorts of themes from life, and these are not, by far, all the books he has written. To consider Gill as a typographer would not be right although typography is what made him famous. In fact he only began with typography at the zenith of his work as he was simultaneously engaged in sculptural work and book illustrations, and at the end of his life he felt he was more a sculptor. Though today his statues may appear old-fashioned, his inscriptions in stone archaic and his wood engraved illustrations severe, his original ideas have a greater spark and animation.

In his foreword to the Essay on Typography of 1931 it is with surprising force of penetration that he criticises bad taste and the artistic deficiency of industrial society, which, in his opinion, arises from the dehumanisation of work. The division of people into workers and artists is unnatural and creates animosity between them, just as the wealthy minority oppresses the poor majority: modern society has removed aesthetical responsibility from the worker and he therefore resigns from his natural feeling: *"The abnormality of our time, that which makes it contrary to nature, is its deliberate and stated determination to make the working life of men & the product of their working hours mechanically perfect, and to relegate all the humanities, all that is of its nature humane, to their spare time, to the time, when they are not at work."* As Gill matured spiritually, his radical and socialist ideas began unobtrusively to merge with arguments of Christian faith: wealth need no longer be connected with oppression provided it is in harmony with faith. He finally came to regard the Roman Catholic Church as a guarantor of learning, order and a barrier against idiosyncrasy and eccentricity.

Paradoxically, his whole life style was eccentric. He lived on a farm in Pigotts with his family consisting of three sons-in-law and several grandchildren who he employed on his work projects. He built a printing works, a sculptural workshop and gradually extended the farming estate so that his daughters could have their own studios in the family house. He liked having his photograph taken in a long coat that looked like a nightshirt with a cap he had designed himself. His whole family could only wear clothes made from natural, simple and plain fabric; modest elegance reigned in the household. The exodus of intellectuals from the big cities to the countryside is usually rooted in the personal whims of the exiles: Gill's lifelong fondness for steam and combustion engines is, in the context of a return to nature, the same picturesque inconsistency as the experiment of philosopher H.D. Thoreau, who had his dinners brought to a forest hermitage only 2 km from Massachusetts.

In his own vision of designs of the modern age, Gill rejects decorativeness and historicism, and regards beauty more in its natural aspect of things: *"...from my earliest years I had always been fond of drawing engines and bridges and signals and tunnels. As time went on this enthusiasm was canalised more and more into the drawing of locomotives. Whether or no I was any good at it does not matter. The point is that I was always doing it and with progressively greater and greater attention to the details of structure and the technique of draughtsmanship. I knew little or nothing of mathematical drawing. I used rulers and compasses, but as regards measurements and proportion I went entirely by eye. I was very much concerned with the structure and movement and purposes of locomotives, because you can't make a good drawing of anything unless you know how it works and what it is for."* Gill's interest in signs may be dated from this time: he carefully traced the lettering on the small signs of locomotives. His interest in locomotives (in dreamlike visions they were living beings) was extinguished the moment when, for one instance, he considered the profession of the engineer and felt an aversion to the shapeless charts and diagrams in the office of the engine designer. Gill's understanding of the external form as the tangible spirit of a thing or object cannot be utilised in the technical world, however it aptly it demonstrates the intuition of the future designer. If speaking about an "artist", he was undoubtedly thinking of the creative man even if it were to be only a "mere" craftsman: *"The artist is a minister of truth, and all workmen are artists in so far, as they are men and not mere tools, and therefore are ministers of truth; but in those days as in these, this fact was denied. The artist had become a special class of person—a lapdog or a mountebank, refined or vulgar. He was the flower of a dying civilization, the over-ripe fruit of its rotting tree."*

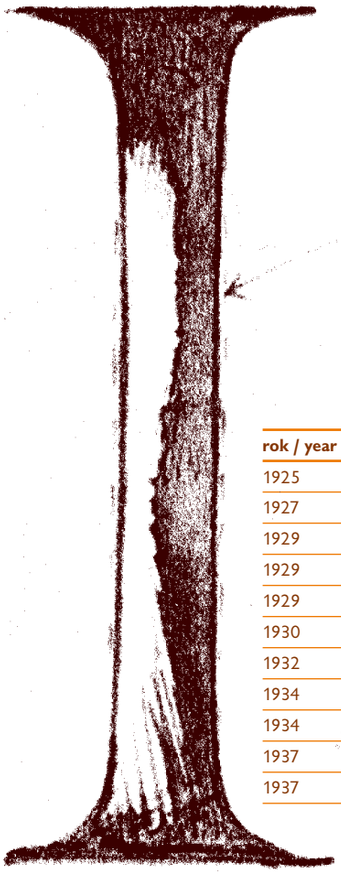
e e e

Perpetua, 1925

vlasy, k první návštěvě kostela San Clemente v Římě, k prvnímu pohledu na severní transept v Chartres od malé aleje mezi domy…

e V roce 1904 se Gill oženil a s příchodem dětí se odstěhoval roku 1907 na venkov, do Ditchlingu. Živí se zhotovováním kamenných nápisů, začíná kreslit písmo pro titulní stránky knih, objevuje dřevoryt, zabývá se malovaným písmem pro výkladní skříně obchodů. Cestuje za prací a při stavbě náhrobků již zaměstnává tovaryše a pomocné zedníky. Do roku 1909 neuvažuje o jiném zaměstnání, než jaké dělá doposud. V roce 1909 jede podruhé do Francie, kde kreslí katedrálu (kresba je nyní ve Victoria & Albert Museu). Všímá si detailů plastik, lidských i zvířecích figur a sám sobě se diví, že dřív opomíjel živé bytosti jako náměty. Prolomil v sobě zábranu vytesáním mladé ženy do kamene (v téže době se mu narodila nejmladší dcera); ač svou první erotickou plastiku nepovažoval za příliš zdařilou, má pro něj iluminativní význam: *„Tesání písmen – velkolepá práce, ohromná – největší práce na světě. Co může být lepšího? Jestli jsi nikdy netesal písmena do pěkného kusu kamene, kladivem a dlátem, nemůžeš to vědět. A tato nová práce byla tou samou prací, jenom písmena byla odlišná. Je to nová abeceda – slovo vytvořené masem.“* (Malcolm Yourke jej později nazve „člověkem z masa a ducha“.) Gillovy následující sochařské experimenty vzbudily nedůvěru jeho přátel z morrisovského hnutí Arts & Crafts. Bylo všeobecně podezřelé, aby řemeslník najednou dezertoval ze své dílny do salonu.

Gill Sans-Serif, 1927



rok / year	název písma / typeface name	písmolijna / typefoundry	digitální verze nabízí / digital version offered by
1925	Perpetua	Monotype	Agfa-Monotype
1927	Gill Sans-Serif	Monotype	Agfa-Monotype
1929	Golden Cockerel	Caslon (pro nakladatelství / for Golden Cockerel Press)	ITC (Agfa-Monotype)
1929	Solus	Monotype	pravděpodobně nedigitalizováno / probably not digitalised
1929	Perpetua Greek	Monotype	Agfa-Monotype
1930	Joanna	Caslon (pro nakladatelství / for Hague & Gill Press)	Agfa-Monotype
1932	Aries	Caslon (pro nakladatelství / for Stourton Press)	FontHaus (Panache Typography)
1934	Jubilee	Stephenson & Blake	Red Rooster Type
1934	Bunyan*	Caslon (pro nakladatelství / for Hague & Gill Press)	Agfa-Monotype (pouze / only Pilgrim), T–26
1937	Hebrew	Monotype	pravděpodobně nedigitalizováno / probably not digitalised
1937	Arabic	(tiskové matrice nebyly realizovány / not cut)	

*v roce 1954 přepracován pod jménem Pilgrim / in 1954 recut under the name Pilgrim

e Vymyslel nové náboženství; prý tak musel učinit, neboť nahlédl, že se zrodem víry na světě se ustavily různé církve, které mezi sebou věčně bojují. (V té době patřil Nietzscheho Zarathustra mezi jeho oblíbené texty.) Čím víc o víře přemýšlel, zjistil, že vymyslel římský katolicismus. V roce 1911 započal praktické kroky k přijetí do církve a 22. 2. 1913 – na své jednatřicáté narozeniny – přijal křest. Před rokem 1920 se na čas stává dokonce terciářem dominikánského řádu.

e Začal dostávat zakázky na figurativní plastiky, účastnil se společných výstav a v Chelsea uspořádal i první výstavu samostatnou. Seznámil se s francouzským sochařem Aristidem Maillolem a málem se stal jeho asistentem. K pravidelné spolupráci nakonec nedošlo, ale oba mistři si zachovali provždy vzájemný obdiv.

e V září 1918 musí na vojnu, a sice jako mechanik Royal Air Force. Přestože je pořád mezi svými oblíbenými motory a učí se řídit nákladní auto, na ony čtyři měsíce v armádě vzpomíná jako na pokání či trest. Roku 1924 se Gillovi stěhují do jižního Walesu, v zimě 1926–27 pobývá s rodinou v domě přátel v Salies-de-Béran v jižní Francii; tam vytvoří 60 dřevorytů pro Chaucerovu Troilus and Creysede. V polovině 20. let omezuje kamenickou práci na minimum – výjimku tvoří Snímání s kříže pro King's School v Canterbury.

e Provádí množství nápisů na zakázku, přičemž hojně napodobuje písmo pro londýnskou podzemku Edwarda Johnstona. Když Stanley Morison, poradce firmy Monotype pro sázecí stroje, uviděl jeden Gillův vývěsní štít pro bristolské knihkupectví, vyzval jej, aby připravil celou abecedu pro realizaci. Od roku 1925 pak následovaly další písmařské práce (viz tabulku).

e V říjnu 1928 se Gillovi stěhují do Piggots. Gill se vrací k sochařské práci. Jeho největší zakázkou je obří bas-reliéf pro Palác národů v Ženevě či deset panelů pro Nové muzeum v Jeruzalémě. Při představování svých návrhů se musel často stýkat s vysoce postavenými politiky, kteří zakázky zadávali, i s bankéři, kteří je financovali. Profesionální politiky parlamentního typu Gill označuje za prokletí moderní společnosti, neschopné vést, natož vyvést lidstvo z duchovní bídy.

e Eric Gill v závěru autobiografie shrnuje své životní etapy jako „útěky": útěk z anglikánské církve je motivován v podstatě zájmem o církev a víru obecně, útěk od materialismu je provázen živým zájmem o fyziku a mechaniku. Utekl od socialismu, protože myslel skutečně sociálně a lidsky. Neutekl sice z hnutí Arts & Crafts – vždyť ani nebyl jeho členem, jen chtěl mít podíl na úsilí o obnovu dobrého řemesla v moderní době –, avšak nesouhlasil s degradací řemesla na výrobu luxusních unikátů pro boháče. Přesto nazývá toto hnutí svým duchovním prapředkem. Utekl z města před kapitalismem a industrialismem, avšak uvědomoval si, že je jimi vlastně odkojen.

e Tváří v tvář smrti bilancuje: *„Mám-li se pokusit v jednom odstavci vyjmenovat práce, které jsem v životě dělal, jsou to: vytvořit celu spořádaného života v chaosu našeho světa. Psaní písma, navrhování abeced, rytina, kamenosochařství, kresba – to jsou všechno dobré věci, prostředek ke službě Bohu a bližním, k výdělku na živobytí, jimi jsem si své živobytí i zasloužil. Ale ze všeho nejvíc doufám, že jsem udělal něco pro znovusjednocení postele a stolu, malé farmy a dílny, domova a školy, země a nebe."* ✖

for the foundation to his typographical knowledge, but his influence went far beyond the role of a teacher of typography: he changed his life in all its aspects. Gill went so far in his memoirs as to compare his first encounter with Johnston's calligraphy to his first contact with a woman's body, to the look at a girl's loose hair, to the first visit to the Church of San Clemente in Rome, to the first look at the northern transept in Chartres from the small avenue between houses...

Gill married in 1904 and with the birth of his children he left the city in 1907 to live in the countryside in Ditchling. He made his living by making stone signs, began drawing lettering for the title pages of books, discovered wood engraving and worked on painted lettering for shop window displays. He travelled for work and when making tombstones he was already employing journeymen and auxiliary stonemasons. Up to 1909 he had no thoughts of any other employment than the work he had done up to that time. In 1909 he travelled to France for the second time where he drew a cathedral (the drawing is now in the Victoria & Albert Museum). He perceived the detail of sculptures, human and animal figures and was surprised that he had previously neglected living beings as a subject for his work. He broke his personal inhibitions by carving a young woman into stone (it was at this time that his youngest daughter was born); although he did not think his first erotic sculpture very successful, it was of illuminative significance to him: *"Lettercutting—a grand job, and as grand as ever—the grandest job in the world. What could be better? If you've never cut letters in a good piece of stone, with hammer and chisel, you can't know. And this new job was the same job; only the letters were different ones. A new alphabet—the word was made of flesh."* (Malcolm Yourke later called it "Man of Flesh and Spirit".) Gill's next sculptural experiments aroused the distrust of his friends from the Morris Arts & Crafts Movement. It was generally thought suspicious that a craftsman should suddenly desert his workshop for a salon.

He came up with a new religion; apparently he had to do so because various churches had been established, with the birth of faith in the world that were constantly struggling against each other. (At this time Nietzsche's Zarathustra was one of his favourite texts.) The more he thought about faith, the more he was drawn to Roman Catholicism. In 1911 he undertook practical steps to be accepted into the Church and was christened on 22 February 1913, the day of his thirty-first birthday. Before 1920 he even became a tertiary of the Dominican order for a time.

He began to receive commissions for figurative sculptures, participated in joint exhibitions and organised his first independent exhibition in Chelsea. He became acquainted with French sculptor Aristide Maillol and almost became his assistant. However in the end they did not come to work together, but both masters retained their mutual admiration for each other.

In September 1918 he joined the armed forces, but only as a mechanic of the Royal Air Force. In spite of the fact that he was surrounded by his beloved engines and learned to drive freight vehicles, he recalled his four months in the army as a form of penance or punishment. In 1924 the Gills moved to south Wales, in the winter of 1926–27 he stayed with his family at the house of his friends in Salies-de-Béran in the south of France; it was there that he created 60 woodcuts for Chaucer's Troilus and Creysede. In the mid 1920s he limited his stonemasonry work to a minimum with the exception of creating The Taking Down from the Cross for King's School in Canterbury.

He was commissioned for and created many signs while greatly imitating the lettering of Edward Johnston for the London underground. When Stanley Morrison, advisor for the firm Monotype for typesetting machines, saw one of Gill's signboard for a Bristol bookshop, he asked him to design an entire alphabet for typesetting. Further typeface work continued from 1927 (see the table).

In October 1928 the Gills moved to Piggots. Gill returned to his sculptural work. His biggest commission was the giant bas-relief for the Palace of Nations in Geneva or ten panels for the New Museum in Jerusalem. When presenting his designs, he often had to meet with senior politicians who commissioned his work and with bankers who financed it. Gill described professional parliamentary type politicians as the curse of modern society incapable of leadership let alone being able to deliver humankind from spiritual poverty.

At the end of his autobiography Eric Gill summarises the stages of his life as "escapes": the escape from the Anglican Church was basically motivated by his interest in the church and faith in general, the escape from materialism is accompanied by his active interest in physics and mechanics. He escaped from socialism because his thinking was truly social and human. He may not have escaped from the Arts & Crafts Movement for he was not even a member, but he only wanted to share in the efforts to restore good craftsmanship in the modern age. However he did not agree with the degradation of craftsmanship to be used to produce luxury unique object for the rich. (Despite this, he calls this movement his spiritual ancestor.) He escaped from the city to get away from capitalism and industrialism, but he did not realise that he had actually been nurtured on them.

In the face of death, he assessed his life: *"And if I might attempt to state in one paragraph the work which I have chiefly tried to do in my life it is this: to make a cell of good living in the chaos of our world. Lettering, type designing, engraving, stone-carving, drawing—these things are all very well, they are means to the service of God and of our fellows and therefore to the earning of a living, and I have earned my living by them. But what I hope above all things is that I have done something towards re-integrating bed and board, the small farm and the workshop, the home and the school, earth and heaven."*

POUŽITÁ LITERATURA
LITERATURE USED

Gill Eric *Autobiography*, Jonathan Cape, London 1940 (jen do roku 1958 byla kniha vydána dvanáctkrát / the book had been published twelve times by 1958)

Gill Eric *An Esay on Typography*, J. M. Dent & Sons Ltd, London 1941

The Monotype Recorder, Vol. 41, No. 3, London 1958

Eric Gill *Člověk, umělec a myslitel*, Bettina Kiepenheuer a O. F. Babler, Kroměříž 1940

The Monotype Recorder, 1958

KNIHA JE URČENA KE ČTENÍ

Pro začátek je třeba říci, že kniha je určena ke čtení a že čtenáře považuji za vnímavého a rozumného člověka. Na prvním místě si musíme uvědomit, že proces čtení a okolnosti tohoto procesu jsou určující pro rozměr knihy a použité písmo – jde o čtení, nikoli o to, co čteme. Dobré písmo se hodí pro jakoukoli knihu a formát knihy není regulován obsahem, ale způsobem, jakým knihu budeme číst – román například při čtení držíme v ruce, kroniku či encyklopedii s mapami nebo jinými rozměrnými ilustracemi položíme na stůl, misál nebo breviář opřeme o pult, modlitební knížku nebo cestovní slovník strčíme do kapsy.

¶ Někteří autoři naopak zastávají názor, že rozměr knihy a druh písma musejí být vybírány pro každou knihu zvlášť. Že takový a takový rozměr se hodí pro Shakespeara, takový a takový pro romány pana Wellse, takový a takový pro básně pana Eliota. Že písmo vhodné pro jednoho se nehodí pro druhého, že elegantní poezie by měla být vytištěna elegantním písmem a drsný styl Walta Whitmana hrubě řezaným písmem, že by reprinty Maloryho měly být tištěny frakturou a technická literatura bezpatkovým písmem. Všechny tyto názory jsou jistě přijatelné, a dokonce rozumné. Nedůstojná typografie ročenky Daily Mail se samozřejmě nehodí pro sazbu Bible, jemnou kurzivu můžeme použít pro Miltona, ale nikoli pro román *Tono-Bungay*, bezpatkové písmo se může hodit pro překlady Jeana Cocteaua, ale už ne pro kapesní modlitební knížku. A stejně je tomu i s rozměry knihy. Bibli můžeme vytisknout na jakkoli velký formát, ale druhořadé verše budou v knize, pro jejíž četbu potřebujeme opěrný pultík, vypadat absurdně.

¶ Uvažující vydavatel však vychází většinou z principu, že o rozměrech knihy a stylu písma rozhoduje čtení, a nikoli obsah díla. Další úvahy pak přicházejí na řadu až jako doplňující vlivy. Při přemýšlení nad návrhem knihy bychom se nejdříve ze všeho měli zabývat otázkou, kdo ji bude číst a za jakých okolností.

¶ Jestliže běžně rozlišujeme čtyři knižní formáty, zdá se, že by měly existovat také čtyři typy písma. Kapesní kniha vyžaduje z prostorových důvodů malé písmo, řekněme osmibodové. Kniha, kterou budeme při čtení držet v ruce, vyžaduje velikost písma mezi deseti a dvanácti body vzhledem k délce lidské paže a normálně ostrému zraku, pokud používáme běžně čitelné písmo. Stolní a pultíkové knihy, které musíme číst z větší vzdálenosti, vyžadují písmo velikosti čtrnáct až osmnáct bodů, či dokonce ještě větší. Knižní formáty a druhy písma, které jsem zde vyjmenoval, však nejsou pro nikoho závazné, jedná se pouze o výchozí princip.

¶ V minulosti byly rozměry knih podřízeny velikosti tiskového papíru. Ten měl vždy tvar obdélníku (nejspíše proto, že se knihařům s tímto tvarem nejsnáze manipuluje, nebo snad proto, že zvířecí kůže, které se ve středověku užívaly k psaní, měly podobný tvar a pozdější knihy jen následovaly jejich příkladu) a po přeložení napůl a znovu napůl a tak dál vytvářel foliant, kvart na šířku, osmerku na výšku atd. Současné strojově vyráběné papíry tyto rozměry téměř bez výjimky nadále používají, ale dnes už pouze na základě tradice. Jedinými určujícími faktory tak zůstávají šířka role a směr vlákna papíru. Knihy tištěné na strojově vyráběném papíře mohou (při uvážení zmíněných okolností) mít formát, jaký se vám zlíbí, a proto je dneš-

ní komerční knižní tvůrce daleko svobodnější než jeho předchůdce. Jediným limitem je otázka, co se bude prodávat.

¶ Pokud jde o to, co se bude nebo co by se mělo prodávat, můžeme říci, že činiteli, kteří určují tvar a proporce stránky, jsou lidská ruka a oko. Ruka proto, že přílišná šířka knihy je při držení nepraktická, a oko proto, že řádky o více než deseti až dvanácti slovech jsou ke čtení nepříjemné. (Pokud jsou delší řádky v jednolité ploše, tj. nejsou proloženy, je pro oko problematické navazovat v textu z řádku na řádek, a i když je text sázen proloženě, vynutí si dlouhý řádek jasně citelný svalový pohyb oka a v extrémních případech dokonce hlavy.) I výška stránky je řízena potřebami ruky a oka. Příliš vysoká stránka vyžaduje buď určitý pohyb krku čtenáře, nebo změnu úhlu, ve kterém knihu drží v ruce, a všechny tyto činnosti čtenáře prostě otravují. Je možné, že existují ještě jiné důvody než důvody fyzického pohodlí, které pomohly určit běžný rozměr stránky. Možná jsou tyto proporce jaksi vnitřně příjemné lidské mentalitě. Pro nás je však dostatečné nalézt v těchto proporcích fyzické odůvodnění a v klidu tak ponechat odhalování dalších důvodů profesionálním estetikům.

¶ Když už jsme určili tvar stránky, zbývá ještě stanovit nejlepší poměr řádků a hmoty písma v nich vytištěného. Zde jsou opět dostačujícím vodítkem fyzická kritéria. Musíme brát zřetel na dva faktory – písmo a okraje. Nejdříve se budeme zabývat okraji. Vnitřní okraj slouží pouze k oddělení jedné stránky od druhé a nemusí být širší než tak, aby tištěná slova nejblíže středu zůstala čitelná. Horní okraj musí být opět široký pouze tak, aby oddělil text od okolního pozadí nábytku a koberce (podobně jako malíři používají rám, aby oddělili obraz od tapety). Naopak vnější a dolní okraje by měly být širší, než je potřeba pro pouhé oddělení, neboť právě za tyto okraje knihu držíme v ruce a palec musí mít dostatek místa. Dolní okraje pak musejí být širší než krajní. Vezmeme-li v úvahu tyto fyzické okolnosti, můžeme se zabývat vzájemným vztahem okrajů, a najednou si uvědomíme, že zabýváme-li se pouze jednou stránkou (tedy polovinou otevřené knihy), musíme na horní okraj vynechat o něco víc místa než pro pouhé „oddělení". Pokud totiž necháme horní a vnitřní okraje stejně široké, vnější o něco málo širší a dolní nejširší, bude text zdánlivě odstrčený k hornímu okraji. Obecné pravidlo by tedy mělo znít: úzký vnitřní okraj, o něco širší horní okraj, vnější okraj nejméně dvakrát tak široký jako vnitřní a dolní okraj o něco širší než ostatní. Přesné proporce ponechme na úsudku každému sazeči. Je třeba ještě doplnit, že není-li vnější okraj nejméně dvakrát tak široký jako vnitřní, budou se dva vnitřní okraje, které po otevření knihy vidíme pohromadě, jevit tak, jako by se snažily vytlačit text z knihy ven.

¶ U běžné osmerkové stránky velikosti 5″ (129 mm) na šířku a 7,5″ (198 mm) na výšku můžeme doporučit okraje podle následujícího vzoru: 1/2″ (127 mm) vnitřní, 3/4″ (190 mm) horní, 1″ (254 mm) vnější a 1 1/6″ (296 mm) dolní. Tak dostaneme stránku 3 1/2″ (889 mm) širokou a 5 2/3″ (144 mm) vysokou (tedy 34 řádků dvanáctibodovým písmem). V tomto případě počítáme s řádkem o deseti až dvanácti slovech vysazených dvanáctibodovým písmem, což je běžná velikost pro knihu, kterou bude čtenář při čtení držet v ruce. Tyto rozměry můžeme do určité míry pozměňovat beze strachu z narušení běžných či rozumných proporcí stránky. Písmo o něco větší nebo menší, než je velikost dvanáct bodů, pak můžeme užít bez zbytečné ztráty čitelnosti. Přesto je zřejmé, že (z důvodu fyzického pohodlí) je toto pozměnění, které vede k prodloužení řádku na více než dvanáct či třináct slov, variantou méně chvályhodnou než to, které naopak vede ke zkrácení řádku. Dané rozměry můžeme proto považovat za normativní.

¶ Titulní strana by měla být vysázena v témže stylu jako celá kniha, a nejlépe také stejnou velikostí písma. Ubozí sazeči, jejichž jediným zájmem v jinak nezajímavě vysázené knize je titulní list; jsou skutečně mizernými potomky písařů, kteří si byli vědomi působivosti a krásy knih, jež opisovali a jaksi přirozeně doplňovali velkolepými titulními listy. Titul knihy má pouze rozlišovací funkci, naše doba však z titulních listů vytvořila prostor pro vychloubání tiskařů a vydavatelů. Elegantní titulní strana ale nepozvedne k výšinám nudně vytištěnou knihu o nic víc než elegantní biograf chudinskou čtvrť. ✖

překlad Linda Kudrnovská

Původní text, z něhož tiskneme ukázku An Essay on Typography, vyšel ve 2. vydání v Londýně roku 1936.

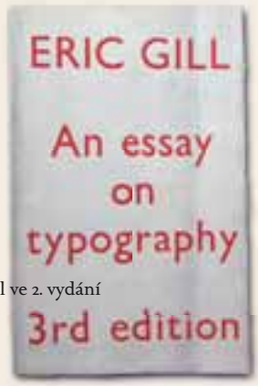


foto redakce

...Přikrylova práce s písmem v lounské Galerii Benedikta Rejta... Přikryl's work with script in Louny's Benedikt Rejt Gallery...

(foto Jan Malý / publikováno se svolením časopisu Architekt)

ARCHITEKTURA A PÍSMO

jen některá místa, kde je ten pes zakopán...

text Vladimír Czumalo
foto Jan Malý (Galerie B. Rejta), Filip Šlapal (Hotel Josef)
translation Elizabeth Kindlová

V příjemně starosvětské vyšehradské Všehrdově ulici stojí důstojná neorenesanční škola se dvěma nápisovými deskami na průčelí. Nesou po jednom jméně. Komenský, samozřejmě; ale kdo byl, k čertu, ten Doucha, co má písmo stejně velké a slavnostně vážné jako Komenský?* Být v parterové výšce křídou či modernější technologií napsáno Doucha je vůl, nepovědomost jména nezarazí, neboť takový nápis ambice věčnosti nemá. Na rozdíl od Douchy na úrovni ve 2. patře o tom „Douchovi“ nad chodníkem něco víme: je to vůl a nápis na architektuře si tedy zasloužil. Rozdíl mezi výšinami pomníkové nadčasovosti a nížinami časovosti aktuálního sdělení je zde zjevný. Horní Doucha je precizně vkomponován do vertikálního a horizontálního rytmu fasády, je její nedílnou součástí, architekt Srdínko s nápisem zjevně od počátku počítal. Pisatel spodního „Douchy“ chce od architektury jediné: kus dostatečně rovné plochy, na kterou dosáhne a která je schopna nést jeho sdělení.

Horní nápis je natolik úspěšně integrován do architektury, že se stal její nedílnou součástí; stal se tak abstraktním, jako je abstraktní antikizující tvarosloví fasády. Proto kolem ní nechodíme a neříkáme si „Hleďme, odkaz na italský renesanční městský palác, zde tomu odpovídající bosáž a tady vztah nesoucího a neseného, ideálně vyjádřený korintským pilastrem“, stejně jako si nečteme „Komenský“ a „Doucha“. Ke čtení tu máme písmomalířsky vyvedenou ceduli u vchodu se jménem instituce, zajímá-li nás její sdělení z praktických důvodů. Nevadí tak, že vzpoura proti času volbou jazyka, který již nepodléhá změnám, se opírala o mylný předpoklad. Průměrný současník snad ještě pochopí, komu latinský nápis Patriae et Musis zasvěcuje budovu Stavovského divadla; nápis Animus meminisse horret (Duch se hrozí vzpomínky) na pomníku válečným obětem mu však už nic nesdělí nejen proto, že si jej do mateřštiny nepřeloží, ale především proto, že jej nespojí s konkrétním místem Vergiliovy Aeneidy. I bez toho ale z kontextu pochopí, že jde o sdělení závažné, hluboké a nadčasové. Vzpoura proti času tedy v zásadě vyšla. Něco velmi podstatného: tím kontextem je architektura. Pevné spojení architektury a písma máme od Římanů. Netýká se jen toho, co a kam psát na stavby. Zdědili jsme také rozpětí, vymezené zde dvěma Douchy, rozpětí mezi vysokým a nízkým, věčným a časovým. Text hodný tesání do kamene vítězného oblouku je sakralizován umístěním i charakterem čtení. Je třeba k němu vzhlížet, zastavit se a zvednout pohled nad hovniválskou hladinu všednosti, v níž tkvějí „Douchové“–volové, k chladným výšinám perspektivy orlů a zasloužilých Douchů. Odpovídá tomu i forma písma: scriptura monumentalis je k tomu, aby na věčnost nesla zprávy o jménech a činech velikánů. Na sdělení Doucha je vůl stačí rychlá kurziva. Dodnes ostatně o některých výrocích říkáme, že by se mohly tesat...

Architektura má – jak praví literatura – kromě svých vlastních výrazových prostředků dva výrazové spolupracovníky: malířství a sochařství. Na písmo se jaksi zapomíná, tesaný nápis se zdá být příslušný sochařství, psaný malířství, případně se epigrafická část vizuální podoby tiše vyloučí z rodiny výtvarných umění. Vazba je přitom zásadně odlišná: pro vzájemný vztah tu máme dva podílníky zobrazující a dva nezobrazující. Tím, že užíváme abstraktní hláskové písmo, jehož čitelnost je dána sdílenou konvencí, nikoliv strukturálními shodami

ARCHITECTURE AND SCRIPT **only a few places where the root of the problem lies...**

In the pleasant old-fashioned Všehrdova Street of Prague's Vyšehrad quarter stands a dignified Neo-Renaissance school with two inscriptions on the building's façade. They bear one name. Komenský (Comenius), of course; but who the hell was Doucha, whose lettering is the same size as the ceremoniously solemn name of Komenský?* Although inscribed at ground floor height in chalk or a more modern technology, the inscription reads Doucha is an ass, the unfamiliarity of the name is not surprising because such a sign has no eternal ambitions. Unlike the "Doucha" on the second floor level above the pavement of which something is known: this one is an ass and must therefore deserve the inscription on the building's architecture. The difference is evident here between the heights of monument timelessness and the depths of topicality conveying a current communication. The upper Doucha is precisely composed into the vertical and horizontal rhythm of the façade, being its integral part and architect Srdínko had evidently planned to incorporate the inscription from the very beginning. The writer of the lower "Doucha" only wants one thing from the architecture of the building: a piece of sufficiently even space, which he can reach and is able to bear his communication.

The upper sign is so well incorporated into the architecture that it has become its integral part; it has become as abstract as the abstract antique morphology of the façade. Hence we do not go past it and do not say "Look here at the reference to the Italian Renaissance city palace, and here the corresponding boss and here the relationship between the bearing and borne, ideally expressed Corinthian pilaster", just as we do not read "Komenský" and "Doucha". For reading we have the sign-writer's inscription next to the entrance with the name of the institution above should we be interested in its communication for practical reasons. It does not matter that the revolt against time by the choice of language, which is no longer subject to change, is based on a mistaken assumption. The average contemporary will perhaps still comprehend to whom the Latin inscription Patriae et Musis dedicates the building of the Estates Theatre; however the inscription Animus meminisse horret (The Soul Fears Memories) on the monument to war victims no longer means anything to him not only because he can no longer translate it into his native tongue, but above all because he cannot associate it with the specific setting of Virgil's Aeneid. But even without this, he will comprehend that this concerns a serious, profound and timeless communication. So the revolt against time has basically succeeded. There is something highly substantial: the context is architecture.

The firm link between architecture and script comes from the Romans. It not only concerns what and where to write on buildings. We have also inherited the range defined here by two Douchas, the range between the high and the low, the eternal and the temporal. A text worthy of being carved into the stone of a triumphal arch becomes sacred by its position and reading character. One has to look up to it, stop and raise one's gaze above the grimy surface of triviality in which the "Doucha" asses lie, to the cold heights of the prospects of eagles and outstanding Douchas. The form of script also corresponds to this: scriptura monumentalis is there to bear the eternal message about the names and deeds of geniuses. A quick inscription in italics is enough to state that Doucha is an ass. Incidentally to this day we say that some communications could be carved out ...

Architecture has—as stated by literature—apart from its own expressive means, two expressive colleagues: painting and sculpture. Writing seems to be forgotten somewhat, a carved inscription appears to belong to sculpture, written painting, or the epigraphic part of visual form is silently excluded from the family of fine arts. At the same time, the link is decidedly different: there are two depicting and two non-depicting partners for a mutual relationship. The fact that we use abstract phonetic script, whose legibility is established by conveyed convention and not structural conformities with reality, means that an inscription on a building comes closer to architecture than

* Příklad volím pro jeho názornost, nikterak nechci snížit význam mimořádné osobnosti české kultury 19. století Františka Douchy (1810–1884), katolického kněze, překladatele, bibliografa, básníka, průkopnického autora řady knih pro děti a mládež, všestranného realizátora Jungmannovy koncepce národní kultury. Plně chápu, že se Vyšehradským nedlouho po své smrti jevil roven Komenskému.

* I choose the example for its clearness, but I do not wish, in any way, to lessen the importance of the extraordinary figure of 19th century Czech culture František Doucha (1810–1884), a catholic priest, translator, bibliographer, poet, pioneer author of a number of books for children and youth, universally implementing Jungmann's concept of national culture. I fully comprehend that to the people living in Vyšehrad, he came to be regarded an equal of Komenský not long after his death.

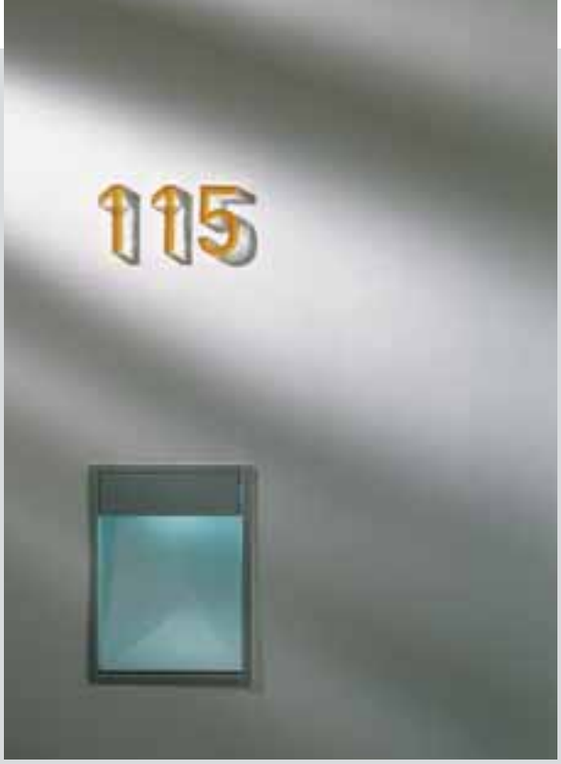
TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, **Semibold**, **Bold**, **Black**) URW++ → Meta (Regular, **Bold**)

se skutečností, leží nápis na stavbě blíž architektuře než malba, mozaika, socha, reliéf... Odtud lze snadno pochopit, že vzájemný vztah není vztahem mechanického přídatku, ale vztahem syntézy. Vlastní jazykové sdělení nápisu není tak důležité. Nápisy na fasádách ve stádiu projektu obvykle znějí: ABCDEFGHIJKLM nebo třeba NAPISNAPISNAP. Jsou totiž v dějinách architektury období, která pochopila, že návrh či výběr písma přísluší stejnému oku a ruce jako návrh celé stavby a že architekt je i pro tento úkol plně kompetentní. A navíc: že forma a obsah žijí odlišný čas. Mimochodem: na návrzích průčelí obvykle nebývá vynechaná plocha s nápisem RELIÉF...

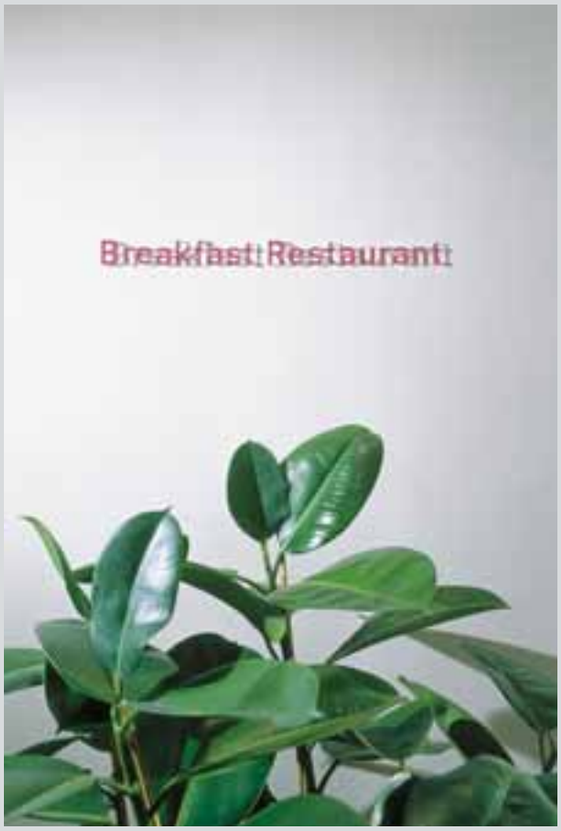
Epigrafické památky spojené se stavbami nejsou v čase rozvrženy stejnoměrně. Jejich frekvence se řídí množstvím jemných mechanismů, minimálně jeden ale jemnost postrádá: i když se část nápisů obrací spíše k bohům či Bohu, jejich určujícím adresátem jsou smrtelníci; a to výhradně gramotní smrtelníci. Z tohoto hlediska by se mohlo zdát, že žijeme ideální dobu totální gramotnosti. Při pohledu na takové výšiny, jakými je například Přikrylova práce s písmem v exteriéru lounské Galerie Benedikta Rejta či podíl tiskovin a orientačního systému, které vytvořila Zuzana Lednická (Studio Najbrt), na výrazu architektury pražského hotelu Josef Evy Jiřičné, lze být optimistou. Žel jen neinformovaným optimistou z otřepaného bonmotu. Obávám se, že naši dobu charakterizují, co se vztahu architektury a písma týče, spíše výkony odlišné: všeobecná gramotnost se neprojevuje radostí početného publika, libujícího si v dobrém písmu na a v dobrých stavbách. Gramotný našinec samozřejmě nezvedá v úctě zrak k závažnému sdělení, precizně tesanému dokonalými literami do krásné stěny budovy, těšící se lásce a úctě. Bere do ruky arch kancelářského papíru, tučný fix s rozšmajdaným hrotem a brutálně nekulturními mocnými literami skládá poselství DVEŘE V PORUŠE; to vrásčitou průsvitnou lepicí páskou nakřivo fixuje na vchod, nad jehož řešením strávil architekt řadu bezesných nocí, než našel jemnou harmonii skleněných ploch, kovových detailů a použitého písma. Další ze samozřejmě gramotných mezitím usedá k počítači a za pár minut vyrobí v editoru MS Word svým oblíbeným písmem Comic Sans MS plakátek, zvoucí na seminář o novém vizuálním stylu firmy, jehož xerokopie budou druhý den viset na nástěnkách z IKEA ve všech firemních kancelářích, vybavených špičkovým designovým nábytkem. V jedné z nich končí úspěšné jednání o koupi nové budovy. Vyhovuje, jen bude třeba odstranit z průčelí obchodní jméno a logo předchozího majitele a nahradit ho tím, které před pár lety navrhl kamarád ředitelova trenéra. V další se licituje, zda zadat design výroční zprávy nejlepšímu, nebo ještě lepšímu grafickému studiu. Hodná paní dole v bufetu, co před třiceti lety vyšla z dvakrát opakované osmičky, mezitím píše na kus kartonu, že použité nádobí se odkládá na okénko. Nekonečný příběh jako by pospojoval všechny samozřejmě gramotné, kteří jsou přesvědčeni o své plné kompetenci expandovat do světa vlastními písemnými sděleními, vydávat a osobně vytvářet zákazy, varování, nápisy, přípisy, poutače, reklamy, každou vteřinou zahušťovat informační a vizuální smog... A všechno to lepit, tlouct, stříkat, psát, malovat, přivrtávat, nastřelovat, promítat na architekturu. Není těžké si představit dobrý dům, snadno uřvaný mizerným billboardem – jsou všude kolem nás. Umíte si představit billboard zastíněný k neviditelnosti dobrým domem?

V antickém Římě neuměli číst všichni, ve středověké Praze nepatřila četba k obvyklým kratochvílím. V dnešním Římě i Praze čtou všichni. Oprava: umějí číst všichni. Znají písmena. Nechme stranou vysokou míru funkční negramotnosti a sebeobranný mechanismus, odpojující nás od přemíry vizuálních sdělení. Pro vztah architektury a písma je podstatný jiný problém: architektonická negramotnost. Z důvodů, které pro tuto chvíli nechme rovněž stranou, se schopnost číst jazyk architektury stala zhruba stejně obvyklou jako ve středověké Praze schopnost číst text psaný latinkou. Jinak řečeno, neví-li pomyslný čtenář, že nápis Patriae et Musis na Stavovském divadle znamená Vlasti a Uměnám, nic se neděje, pokud čte divadelní budovu jako celek, tedy chápe sdělení architektury stejného rodu. Pokud ne, z divadla velmi sdělného a v čase i prostoru čitelně a dobře významově situovaného se stane prostě barák. Čtenáři architektonicky negramotnému pak nepomůže ani slušné lingvistické vzdělání: proč barák obsahuje zrovna Patriae et Musis, mu stejně zůstane utajeno.

Jen některá místa, kde je ten pes zakopán... Všude je napsáno Doucha je vůl, jen někde písmem pro výšiny horních pater fasády, někde písmem odpovídajícím tomu, kam Franta dosáhl a jak ho Doucha naštval. Všem je to víceméně jedno a od těch baráků chtějí vlastně jen to, co Franta: kus místa pro jejich Doucha je vůl. ✖



Koncepce použití písma v interiéru pražského hotelu Josef Evy Jiřičné vznikla ve Studiu Najbrt (foto Filip Šlapal). Signage for Eva Jiřičná's hotel Josef in Prague, design Najbrt Studio (photo Filip Šlapal).



painting, a mosaic, statue, relief ... Here it may be easy to understand that a mutual relationship is not a relationship with a mechanical addition, but a relationship of synthesis. The actual lingual communication of an inscription is not so important. Inscriptions on façades at project stage usually read: ABCDEFGHIJKLM or perhaps SIGNSIGNSIGN. There are in the history of architecture periods that understood that a design or choice of script pertains to the same eye and hand as the design of the entire building and that the architect is fully qualified for undertaking this task. And moreover: that the form and contents live in a different time. Incidentally: space with an inscription reading RELIEF is not usually omitted from the designs of building façades ...

Epigraphic monuments associated with buildings are not designed evenly in time. Their frequency is governed by the amount of fine mechanisms, at least one, but the subtlety is lacking: although part of the inscriptions turn to gods or God, their destinations are mortals; and exclusively literate mortals. From this point of view it would seem that we are living in an ideal age of total literacy. When gazing at such heights as Přikryl's work with script in the exterior of Louny's Benedikt Rejt Gallery or the share of printed material and reference system created by Zuzana Lednická (Studio Najbrt), or even the expression of the architecture of Prague's Josef Hotel designed by Eva Jiřičná, one may still be an optimist, unfortunately an uninformed optimist with a worn out bonmot. I am afraid that our period is characterised, as far as the relationship between architecture and script is concerned, by differing performance: universal literacy is not displayed by the joy of a large public experiencing pleasure from good script on and in good buildings. The ordinary literate individual does not, of course, raise his eyes in respect to the serious communication, precisely carved by perfect lettering into the beautiful wall of a building enjoying love and respect. He takes a sheet of office paper, a thick felt-tip pen with a worn tip and brutally, with uncultivated large letters, writes the message DOOR IN MALFUCTION; he attaches it crookedly with wrinkled transparent sticky tape to the entrance that the architect spent many sleepless nights designing before discovering a fine harmony of glazed space, metal detail and applied script. Another one of those literates obviously sits at a computer and within minutes in WS Word produces a small poster in his favourite font Comic Sans MS as an invitation to a company's new visual style, whose Xerox copies will be displayed on IKEA notice boards in all company offices furnished with top design furniture. In one such office a meeting is coming to a successful end on the purchase of a new building. The building is appropriate, only the business name and logo of the previous owner must be removed from the front and replaced by the one that the friend of the manager's trainer designed a few years ago. In another office it is being discussed whether to assign the design of the annual report to the best or even better graphic studio. Meanwhile a nice lady in the buffet downstairs, who had twice repeated her last eighth grade at elementary school thirty years ago, writes on a piece of cardboard that used dishes and cutlery must be returned to the serving hatch. The never-ending story would appear to associate all the literate individuals of course, who are convinced they have the qualifications to expand into the world with their own written communications, produce and personally create bans, warnings, inscriptions, memos, billboards, adverts, each second thicken the information and visual smog... And stick, knock, spray, write, paint, drill, shoot and display onto architecture. It is not difficult to imagine a good house easily spoilt by a bad billboard—they are everywhere around us. Can you imagine a billboard obscured by a good house?

In ancient Rome not everyone could read, in medieval Prague reading was not one of the usual pastimes. But everyone reads in today's Rome and Prague. Correction: everyone can read. They know letters. Let us leave aside the high degree of functional illiteracy and self-defensive mechanism, disconnecting us from excess visual communication. A different problem is important for the relationship between architecture and script: architectural illiteracy. For reasons, which we can also leave aside for now, the ability to read the language of architecture has become about as usual as the ability to read a text written in Roman letters in medieval Prague. In other words, should an imaginary reader not know that the inscription Patriae et Musis on the Estates Theatre means Homeland and Muses, it does not matter if he reads the theatre building as a whole, i.e. understands the communication of the architecture of the same family. Should this not be the case, then a highly communicative theatre building that is very well and legibly situated in time and space becomes a mere old house. Then not even a decent linguistic education will help an architecturally illiterate reader to understand why an old house contains the particular inscription of Patriae et Musis, and it will remain a mystery to him.

Only some places where the root of the problem lies ... Doucha is an ass is written everywhere, only somewhere with lettering for the heights of the upper storeys of the façade, somewhere in lettering up to how far Franta could reach and how much Doucha annoyed him. It is all the same to everyone and they only want one and the same thing from these old houses as Franta: a piece of space for their Doucha is an ass.

GRAFOLOGIE

písma ve veřejném prostoru

text Bohuslav Blažek
foto Kryštof Blažek
translation Elizabeth Kindlová

Připomeňte si ty dávné doby, kdy jste ještě dostávali rukou psané dopisy a ještě dříve, než jste je začali číst, k vám promluvilo pisatelovo písmo. Písmo ješitné (ten podpis!), písmo svědčící o jedinečném propojení inteligence s intuicí, písmo typicky architektské nebo typicky učitelkovské (od slova „učitelka“)…

Ludwig Klages (1872–1956) vyhodnotil, promyslel a do nepřekonatelné teorie shrnul všechny tyto podprahové pocity a postřehy čtenářů rukou psaných textů. O tom, že se do pohybů ruky promítá osobnost – nebo duše –, a nikoli fyziologická stavba ruky, svědčí případy, kdy o ruku někdo přišel – a rukopis si zachoval, i když to byl třeba nohopis nebo ústopis. Klages si nevšímá jen tahů písmen a jejich spojování nebo rozpojování, ale širšího kontextu i vnitřní strukturace celého pole. Nejsou to přitom odtažité spekulace, ale celotělová zkušenost, počínaje tím, že do vertikality písma se promítá naše postava od hlavy k patám a že horizontála rozvíjejícího se písma odpovídá směřování a rytmizaci naší komunikace – nebo nekomunikace – s druhými lidmi (zleva doprava osa já–ty).

Častokrát mě napadalo, že by bylo užitečné „rozpracovat“ tuto teorii i na tištěné písmo, provést jeho grafologickou analýzu – a vždy mě od toho odradila jistota, že už o tom spousta německých profesorů napsala tlusté knihy. Rovněž tak Klagesovy kategorie promítnuté do fyzického prostoru: takovým přístupem se zabývá psychoterapeutická škola zvaná **daseinsanalýza**. Její ozvuky najdeme i v některých výkladech profesora Jana Patočky – zažil jsem na poloutajených seminářích za totality jeho vzrušený zájem o německého daseinsanalytika Medarda Bosse. Jedno užití grafologické metody však zřejmě zůstalo přehlédnuté a stálo by za to je pro hlubší zájemce o písmo otevřít: je to grafologie knižního nebo psaného písma vstupujícího do veřejného prostoru.

Když se po „revoluci“ roku 1989 místo živnostníků, řemeslníků nebo továrníků u nás začali množit samí podnikatelé, uvědomil jsem si náhle při procházce Příbramí spolu s fotografem, že ke žhavým problémům, které tu (právě díky tomu, že jsme cizí) vidíme a zachycujeme, patří v tomto městě písmo. Všude se vnucovalo písmo objednávané nebo přímo uskutečňované podnikateli: firemní nápisy, oznámení slev, lákadla všeho druhu. Lákadla? Odpuzovadla! Zoufalé švabachoidní archaismy. Písmena nedržící pohromadě. První krůčky novopečeného majitele grafického programu. Nakrucování, překompenzovaná nejistota, neomalenost… Bylo by zavádějící odbýt tuto komunikaci jako nevkus nebo nekultivovanost. Takovými normativistickými soudy se nám uzavírá cesta k porozumění. Každé písmo svým výrazem vypovídá nejenom o tom, kdo je vytvořil, ale i o tom, kdo je objednal a schválil. Člověk s žalostnou minulostí archaizujícím výrazem písma předstírá, že je tomu právě naopak. Nápis rozpadlý na jednotlivá písmena svědčí o sklonu „řešit“ pořád jenom jednotliviny. Snaha předvést, co všechno umí grafický program, je dětinským chlubilstvím.

Naproti tomu pokaždé, když se ocitnu ve Velké Británii, žasnu nad každou hospůdkou a krámkem, jejichž veřejné sdělení předčí nápisy na našich univerzitách. Uměřenost s příměsí chytrého humoru, bohatství, kterému stačí střídmý projev. →

TYPO.TEXT Nail Scratch © Eduardo Recife • www.misprintedtype.com → **Fishmonger** © Tomáš Brousil • tobrosch@email.cz

PENSION
NIGHT CLUB
SNACK BAR
neu HÖLL

→ Dovolím si nabídnout pro grafologii písma ve veřejném prostoru několik ne-li principů, tedy alespoň náběhů k nim.

- Zásadní hranice probíhá vůči linii očí: co je nad ní, k tomu musíme vzhlížet, co je pod ní, k tomu se musíme sklánět.
- Oční horizont v exteriéru odpovídá stojícímu nebo jdoucímu dospělému, v interiéru sedícímu.
- Písmo nad očním horizontem si nechce dát nahlédnout „pod sukně", takže se plocha, na níž je, sklání k nám.
- Písmo není „dvojrozměrné", neboť se odehrává v prostoru jen zdánlivě, ve skutečnosti však v čase.
- Vytahování čtenáře z vnějšího prostoru do vnitřního neprostoru je podmínkou čtení písma: písmo se nás buď nutkavě zmocňuje, nebo pro nás není.
- Niternost, která se nám otevírá písmem, je falešná, neboť písmo zůstává ve vnějším prostoru a nutí nás vracet se k němu.
- Písmo neumí být jenom vedle nás nebo s námi jako kámen či pes.
- Písmo se nám snaží vsugerovat, že čtení písma je daleko důležitější než čtení světa (za okny dopravního prostředku samé hlavy skloněné do písmen, ať je kolem cokoli!).
- Jakákoli písmem pokrytá plocha se rovná tvrzení: Protože jsem víc než všechno kolem, čas se mnou strávený je nejlepším možným způsobem trávení času v tomto nicotném prostoru!
- A při tom všem znásilňování se písmo skrývá za tím, co říká, jako by bylo jen nosičem sdělení.
- Řečeno úplně po lopatě: písmo ve veřejném prostoru znehodnocuje veřejný prostor, narušuje dialog a kontakt tváří v tvář, je aktem duchovního terorismu.
- Jak vidno, písmo nesnáší demokracii – proto si antidemokraté tak stěžují na konec literární civilizace a nástup „primitivní" audiovizuality.
- Aby mohlo oscilovat mezi prostorem a neprostorem, písmo není nikdy konstruováno jako třírozměrné; třetí rozměr je jen ztluštěním písma, které zeslabuje jeho sdělnost.
- Veliká písmena že přitahují? Právě naopak – vyvolávají odstup, jinak by nebyla čitelná! Začarovávají nás v trpaslíky.
- Způsob čtení po řádcích z nás dělá stejné pitomce jako paprsky v televizní obrazovce.
- Řazení písmen za sebou je předstíráním řádu: je to spíš stopa po tom, kudy jsme sklouzávali po šikmé ploše úniku před sebou samými.
- Každé písmeno na stěně domu je dalším pokusem vyhaslého šamana literární kultury dům začarovat.
- Vyměnitelnost nápisu na domě ukazuje sílu revoluce – cokoli jde změnit –, ale i její bezmoc – místo jednoho nápisu přijde jiný (a dům zůstává).
- Sprostá slova napsaná ve veřejném prostoru jsou prozrazujícím přeřeknutím ducha doby.
- Každý toužíme po tom, abychom vymysleli úplně jiné písmo nebo alespoň písmeno: všichni jsme zrovna zamilovaní do zavináče! ✖

Graphology of Writing in Public Spaces

Just recall those bygone days when you still received handwritten letters and even before you began to read them, the writer's writing spoke out to you. Conceited writing (that signature!), writing testifying to the unique link between intelligence and intuition, writing typically architectural or teacherish (from the term "lady teacher")…

Ludwig Klages (1872–1956) analysed, considered and encapsulated into an insurmountable theory all these subliminal feelings and observations made by readers of handwritten texts. The fact that the personality—or soul—and not the physiological structure of the hand is projected into the movements of the hand is confirmed by cases when somebody lost their hand but preserved their hand-writing although it could then be called foot-writing or mouth-writing. Klages did not merely perceive the strokes of individual letters and its connection or disconnection, but the broader context and internal structure of the entire field. These are not just abstract speculations, but the experience of the entire body, beginning with the fact that our body is projected into the verticality of the writing from its head down to its heels and the developing horizontality of the writing corresponds to the direction and rhythm of our communication—or non-communication—with other people (a left to right axis of I—you).

It has often occurred to me that it would be useful to "elaborate" this theory for printed writing by carrying out its graphological analysis—and I have always been discouraged by the belief that many German professors have already written thick books on this subject. Likewise Klages' categories projected into physical space, which is the approach taken by the psychotherapeutic school called "Dasein-analysis" (Dasein literally meaning "being here"). This is also found in some of Professor Jan Patočka's interpretations, which I experienced at clandestine seminars held during the totalitarian period when he expressed his eager interest in the German Dasein-analyst, Medard Boss.

However one use of the graphological method has evidently been omitted, and it would be worthwhile to mention this for those readers with a deeper interest in writing: this is the graphology of printed or written writing entering public spaces. The appearance of entrepreneurs in place of tradesmen, craftsmen or manufacturers after the "revolution" of 1989 made me suddenly realise when wandering through the streets of Příbram together with a photographer, that one of the immediate problems we saw and noticed, due to the fact that we were strangers in this town, is the writing. Everywhere we looked the writing of either commissioned or executed directly by entrepreneurs was being thrust at us: company inscriptions, discount notices, attractions of all types. Attractions? Repulsions! Desperate Gothic-script type archaisms. Typefaces unable to hold together. The first small steps of an owner of a new graphic programme. Twisted, uncompensated uncertainty, impertinence… It would be misleading to dismiss this form of communication as bad taste or coarseness. Such normative judgments close our road to understanding. The expression of each typeface does not only bear witness to its creator, but to whoever ordered and approved it. A person with a sad past pretends, by producing an archaic form of writing, that the opposite is the case. An inscription separated into individual letters indicates the inclination to "deal" constantly only with trivialities. The endeavour to present everything that a graphic programme can do is childish boastfulness.

On the other hand, whenever I am in Great Britain (unfortunately not often enough), I am astonished by every pub or small shop whose public sign surpasses the signs on Czech universities. The air of restraint combined with clever humour, the wealth of appearance gratified by moderate expression.

I wish to offer for graphology of typefaces (writing) in public spaces several, if not principles, then at least ideas.

- The fundamental boundary runs against the line of the eye: what is above it, to which we have to look up, what is beneath it, to which we have to look down
- The eye horizon in the exterior corresponds to the standing or walking adult figure, in the interior to the sitting figure
- Writing above the eye horizon does not wish to be peeped at "under its skirt", so the desk it occupies looks down on us
- Writing is not "two-dimensional" if it only seemingly takes place in space, but in fact in time
- Drawing the reader from external space to internal non-space is a condition of reading writing: writing either compulsively overpowers or does not exist for us
- The essence that writing opens up to us, is false because writing remains in external space and forces us to return to it
- Writing does not know how only to be next to us or with us as a stone or dog
- Writing tries to suggest to us that reading writing is far more important than reading the world (: behind the windows of a means of transport, heads are bent towards lettering whatever there might be around it!)
- Whatever space covered in writing equals the claim: Because I am more than everything else around me, the time spent with me is the best possible way of spending time in this futile space!
- And behind all this violation, writing hides behind what it conveys as though it is merely the carrier of communication
- Plainly speaking: writing in a public space devalues the public space, disrupts dialogue and face to face contact, it is the act of spiritual terrorism
- It is evident that writing does not tolerate democracy—that is why anti-democrats complain so much about the end of literary civilisation and the onset of "primitive" audio-visualisation
- So it may oscillate between space and non-space, writing is never designed three-dimensionally, the third dimension only makes writing thicker, which weakens its communicability
- Large letters attract? On the contrary, they produce detachment; otherwise they could not be legible! They turn us into dwarfs
- Reading by lines makes us the same sort of idiots as the rays on a television screen
- Placing letters one after another is a pretence of order: it is more a mark of where we have fallen down the slippery slope to escape from ourselves
- Each letter on the wall of a house is a further attempt by a burnt-out medicine-man at literary culture in order to bewitch the house
- Changing an inscription on a house shows the power of revolution—anything can be changed—but also its helplessness—one inscription replaces another (and the house remains)
- Vulgar words written in a public space betray a slip of the tongue in the spirit of the time
- Each one of us wishes to think of a completely different type of writing or at least a letter: all of us are also in love with the "at" sign!

Write 9 further principles of the graphology of writing in a public space below

Do tohoto místa dopište 9 dalších principů grafologie písma ve veřejném prostoru ↓

1 ✖

2 ✖

3 ✖

4 ✖

5 ✖

6 ✖

7 ✖

8 ✖

9 ✖

freedit

Dnešním dílem zahajujeme sérii článků o programech a utilitách pro práci s fonty. Postupně se zaměříme na editory písem, konverzní utility, kontrolní nástroje a různé speciality. Popíšeme vše důležité, od jednoduchých nástrojů až po programy pro rozsáhlé projekty.

text Pavel Kočička

Type

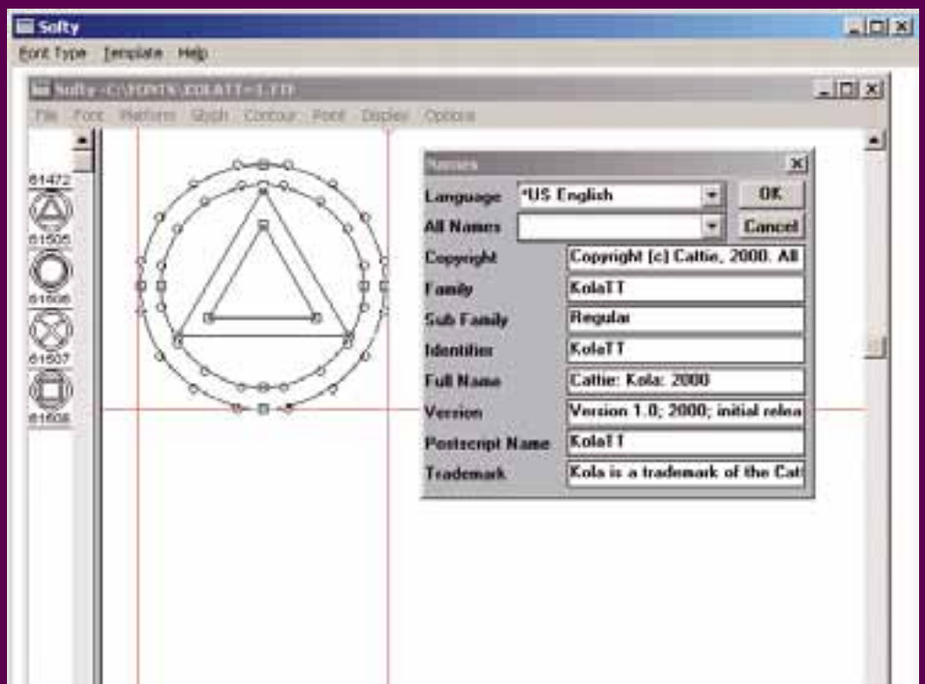
První díl seriálu věnujeme písmovým editorům kategorie freeware a shareware. Ty mohou být zajímavé zejména pro začínající tvůrce písem nebo pro ty, kteří potřebují jen vytvořit jednoduchý symbolový font. Původní představa, že pro každou platformu představíme jeden dva nástroje, vzala po celodenním pátrání na internetu za své – levný fonteditor pro Mac OS či Mac OS X není. (Ač se to zdá naprosto neuvěřitelné, když pro tento operační systém existují někdy až bizarní programy, je tomu skutečně tak.) Pro čtenáře možná také bude překvapivé, že představujeme výhradně nástroje na práci s formátem TrueType. Pro postscriptová písma editory písem v běžném slova smyslu neexistují, pouze různé utility, které se neovládají myší, ale klávesnicí. Některé zajímavé prográmky si časem představíme, ale většina z nich je pro grafika zbytečně složitá.

Mac OS byl první Když Sampo Kaasila během dvou let zformoval myšlenku do podoby TrueType, vytvořil také dva důležité nástroje pro tvorbu písma – **RoyalT** a **FontEdit**. První z nich slouží ke kreslení křivek, druhý pro úpravu řady různých parametrů fontu. Oba nástroje však již patří historii, neboť posledním podporovaným operačním systémem byl Mac OS 8.1. Pro novější systémy podpora není; další omezení přináší skutečnost, že ani jeden z nástrojů nepodporuje nové funkce fontů (například s nimi nevytvoříte písma podle standardu Unicode).
Určitým příslibem do budoucna by mohl být truetypový editor v Mac OS X, který se poněkud nepochopitelně instaluje jako součást asijské jazykové podpory. Bohužel všechny pokusy program spustit končily nezdarem. Navíc pokud bude program podporovat nestandardní verzi písem TrueType, se kterou Apple přišel (viz heslo dFont ve slovníčku), jeho využitelnost bude prakticky nulová.

Windows Situace editačních programů pro Windows je úplně jiná. Po poměrně bouřlivém vývoji, kdy jenom v Evropě existovalo asi pět různých, ale poměrně jednoduchých fonteditorů (namátkou **Manutius**, **Font Maker**...), se trh vyčistil. Většina výrobců podobných programů začala místo svého programu nabízet **FontLab**, zbylí prostě zanikli. Po sobě zanechali programy, na které můžete natrefit v rozličných webových archivech (není u nich často jasný jejich současný status a licenční politika). Poslední mohykáni jsou pouze dva: **Softy** a **Font Creator Program**.

Softy Jako všechny programy vzniklé za „velké internetové horečky" a v době nadšení pro věci zdarma je také **Softy** jednoduchý a programátorsky strohý. Jeho autorem a jediným vývojářem je **Dave Emmett**. Softy vznikl, protože Dave nenašel vhodný nástroj pro vytvoření symbolového fontu do vlastního notačního programu. Podle data poslední aktualizace programu to však vypadá, že Softy už splnil všechny autorovy požadavky, nebo že se Dave poohlédl po konkurenčním produktu. Za 15 liber nebo 25 dolarů dostanete poměrně jednoduchý program, který umí otevřít existující písma, upravit křivky, změnit parametry a font opět uložit. Práce se staršími verzemi fontů je naprosto bezproblémová, program je otevírá bezeztrátově, tedy nezapomíná parametry, dokonce umí i Unicode indexy znaků. Horší už je to u písem OpenType či TrueType Open, kde si program neporadí s novými tabulkami a jednoduše je zahodí.
Pro kreslení křivek existuje pouze jeden nástroj, který přibližně odpovídá klasickému peru – prostě s ním umisťujete křivkové a mimokřivkové body jednotlivých segmentů. Pro úpravy glyfů (znaků) slouží trochu nepochopitelně tři různá menu – glyf, křivka a bod. Příkazy navíc nejsou k dispozici ani jako klávesové zkratky, ani jako ikony.
Rozhraní programu odpovídá amatérským programům konce 90. let. Font se v něm vytvořit dá, ale spíše jednoduchý, navíc s velkým úsilím. Pro jiné než symbolové fonty nelze Softy doporučit, neboť jím vytvořené písmo nebude správně fungovat v nových aplikacích.
Autor programu píše, že když mu sdělíte důvod, proč 15 liber zaplatit nemůžete, dá vám slevu. Zdarma by to šlo...

na TrueType královsky Královský editor písem TrueType RoyalT byl sice vytvořen pro Mac OS, ovšem od roku 1997 mu přebral žezlo i korunu **Font Creator Program**. Letos byla konečně uvolněna čtvrtá verze a zároveň skončil souběžný prodej verze starší (samozřejmě levnější) a verze nové. Pokud shrneme přínosy nové verze, musíme dát výrobci za pravdu. Program trochu připomíná FontLab 2.5 – je programátorsky dobře zvládnutý, avšak nemá ještě zcela vydařené a intuitivní rozhraní. FCP má spoustu funkcí, ve kterých se běžný uživatel ztratí, ale profesionál si bude „rochnit".
Práce s křivkami je ve FCP doslova hrozná: nové křivky se tvoří buď pomocí šablony při-



pravených tvarů, nebo ručně metodou bod po bodu. To probíhá stejně jako u jiných editorů – klepnutím pravým tlačítkem vytvoříte bod na křivce, klepnutím levým tlačítkem bod mimo křivku. Horší už je to s editací křivek, zvláště s přidáváním nových bodů, které funguje záhadně: nejprve musíte označit kotevní bod, potom vybrat funkci přidání bodu, nový bod se přidá za vybraný bod a bude vždy křivkový; ten potom musíte případně změnit další funkcí...
Zatímco na tvorbu či editaci glyfů ve fontu by si Font Creator Program pořídil jenom masochista, pro nastavení parametrů a názvů písem TrueType snad nic lepšího a přehlednějšího nenajdete. Nejen že můžete nastavit všechna (!) jména písma, ale můžete je nastavit pro jednotlivé platformy a jazyky zvlášť, což zatím žádný jiný komerčně dostupný program neumí. Právě v okně FCP zjistíte, proč se u Arialu vypisuje řez „Normální“, zatímco u jiných písem „Normal“. Kromě jmen a copyrightů můžete Font Creatorem nastavit také dva další důležité parametry písem TrueType, a sice Unicode indexy (mapování – opět pro různé platformy) a postscriptová jména znaků.
Pokud Font Creator Program některé tabulky písma nezná, zařadí je mezi nepodporované. Vy je v písmu můžete buď nechat, nebo smazat. Většinou jde o tabulky OpenType (výrobce jej nepodporuje).

Pokud vytváříte nové písmo a chcete přímo OpenType, doporučuje vám výrobce nejprve vytvořit truetypový font a ten následně „prohnat“ speciálním nástrojem od Microsoftu.
Zvláštností FCP je možnost práce s kolekcemi TrueType, které se používají u písem CJK (tedy asijských).
Pokud chcete vytvářet kvalitní truetypová písma, rozhodně vám tento program doporučujeme, protože některé funkce žádná jiná aplikace nemá, a to i přes neobratnou práci s křivkami. A cena 50 dolarů není rozhodně nijak přehnaná.

na závěr Nabídka písmových editorů zdarma není jak vidno zrovna rozsáhlá; nemůžeme se příliš divit, protože jde o hodně specializovaný obor. Oba zmiňované programy slouží pro editaci písem TrueType, proto je k jejich plnému využití třeba nastudovat potřebnou dokumentaci. Seznam „literatury“ je naštěstí většinou dostupný na webových stránkách, které jsou uvedeny mezi odkazy.
Práce s formátem TrueType je pro tvůrce náročnější než vytváření písem Type 1, protože TrueType obsahuje spoustu možností, které se mohou využít například jenom v určitém jazykovém prostředí. Pokud si s tím však někdo dá tu práci, bude mít solidní základ pro písma OpenType, která ve spoustě míst z formátu TrueType vycházejí. ✖

slovníček

TrueType ✖ společný formát Microsoftu a Apple, který pro kódování glyfů využívá kubické b-splajny. Písma TT jsou uložena v tabulkách, což usnadňuje vylepšování formátu, protože novější verze mají pouze delší jednotlivé tabulky (či jich mají více).

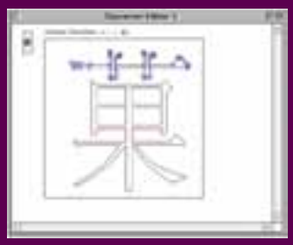
TrueType na Macintoshi ✖ soubory v Mac OS do verze 9 používaly k reprezentaci dvě části – datovou a resource. Datová je běžně viditelná, v resource části se ukládají speciální věci. Macovská písma TrueType měla v datové části bitmapovou část písma, samotné vektorové křivky a další tabulky byly uloženy v resource části.

TrueType GX ✖ pokus firmy Apple vylepšit TrueType o rozšířenou typografii. Kvůli špatné podpoře dalších výrobců je dnešní rozšíření TT GX prakticky nulové.

TrueType Open ✖ mezikrok Microsoftu mezi TrueType a OpenType. TTO vznikl kvůli požadavku psát ve Windows nelatinkově. Formát OpenType plně zahrnuje možnosti TTO. Písma TTO z Windows fungují i v Mac OS X.

OpenType ✖ spojení písem TrueType a Type 1 a jejich vylepšení o rozšířenou typografii. Písma OpenType fungují stejně ve Windows i na Macintoshi, což znamená, že se dají mezi oběma systémy přenášet.

dFont ✖ nový způsob reprezentace písem TrueType, který zavedla firma Apple. Písmo už není uloženo v datové i resouce části, ale pouze v datové. Ale místo standardních tabulek je font uložen v zatím nespecifikovaném formátu, což znamená, že kromě Mac OS X je takové písmo jinde nepoužitelné.



odkazy – programy
Softy → http://users.iclway.co.uk/l.emmett/index.html
High-Logic (Font Creator Program) → http://www.high-logic.com/index.html
Apple TrueType Edit → http://docs.info.apple.com/article.html?artnum=24435
nástroje pro práci s TrueType (ukončený vývoj) → http://developer.apple.com/fonts/Tools/index.html

Odkazy – dokumentace
TrueType Open → http://www.microsoft.com/typography/tt/ch1.htm?fname=%20&fsize=
specifikace TrueType → http://www.microsoft.com/typography/specs/default.htm?fname=%20&fsize=
základy pro vývojáře písem TrueType → http://www.microsoft.com/typography/creators.htm
základy pojmenování písem → http://partners.adobe.com/asn/tech/type/fontnam.jsp
základy pojmenování glyfů → http://partners.adobe.com/asn/tech/type/unicodegn.jsp
stránky TrueType u Applu → http://developer.apple.com/fonts/TTRefMan/index.html

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, **Bold**, **Black**) + **Courier bold** → URW++

TYPOGRAFIE Z ULIC

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, **Bold**, **Black**) + **PUMP** triline, **PUMP** Bold → URW++

text a foto Jirka Karásek a Radek Sidun
translation Elizabeth Kindlová

Jednoho dne jsem si uvědomil, že už mám plné zuby toho odporného „corelistického“ hnusu, který na mě z každého rohu, výlohy či pasáže křičí. Bezduché koláže bizarních písem a clipartových zběsilostí, které postrádají jakékoliv prvky estetiky, mě donutily zamyslet se nad protikladem tohoto vizuálního teroru.
Řešení lze najít v dobách nedávno minulých. Ulice byly plné fyzicky hmatatelných nápisů – „bufet“, „potraviny“, „restaurace“ –, které byly již zdálky schopny nevtíravým způsobem informovat, co se v té či oné budově nachází. Nápisy byly často skvosty samy o sobě, zároveň však plně respektovaly vzhled budov, na nichž byly nainstalovány. Postupné vytrácení této hmatatelné typografie z ulic mě naplňuje zvláštním steskem a nezbývá mi nic jiného, než vzít foťák a práskat jednu fotku za druhou dřív, než to ty barbaři sundaj. ✖

STREET TYPOGRAPHY One day I realised that I had had enough of this sickening “corellistic” repugnance, which screams at me from every corner, shop window or arcade. The sterile collages with bizarre lettering and clipart savagery, that lack any element of aesthetics, forced me to consider a contrast to this visual terror.
The solution may be found in the recent past. Streets were full of physical tangible signs like “buffet”, “food” or “restaurant”, that were already, from a distance in an unobtrusive manner, able to convey information as to what was found in this or that building. The signs were often jewels in themselves, however they fully respected the appearance of the buildings on which they were mounted. The gradual disappearance of this tangible typography from streets fills me with a strange yearning, leaving me with no other alternative but to take a camera and shoot one photo after another before the barbarians come along and take down what remains.

HU/ÚV /BOR

GER

SPRÁVA

VÁ R

obuv

A

EDEN

RAC

Praminy

mír
náro um
celého
světa

IMPERIAL

maso

IMPERIAL

LUNA

LAS

PIVOVARSKÝ
DŮM

nár

✖ GRAFICKÁ ÚPRAVA ČTYŘ ČASOPISŮ O ARCHITEKTUŘE [filip blažek]

Časopisy o architektuře mě vždycky lákaly. Inspirovala mě jejich grafická úprava, líbily se mi dokonalé fotografie, a ač mám k oboru poměrně daleko, často jsem si přečetl i několik článků. Jako grafický designér zároveň považuji dlouhodobou práci na architektonickém časopise za jednu z met, které bych chtěl dosáhnout. Uvědomuji si ale, jak je těžké dobře spojit typografii s architekturou. Přestože má práce architekta i typografa mnoho společného, výsledky se zásadně liší. Koupil jsem si čtyři české časopisy o architektuře (Zlatý řez, Architekt, Stavba, Era 21), abych se podíval, jak vypadají, a srovnal jejich typografickou úroveň. Mé srovnání není nijak komplexní, zaměřil jsem se jen na tři prvky.

grafická úprava Grafickou úpravou vyniká Zlatý řez. Má citlivě navržené stránky, dostatek bílé plochy, jasnou a přehlednou strukturu; je evidentní, že za časopisem je promyšlený koncept. Grafik měl čas na časopisu pracovat – není divu: Zlatý řez vychází velmi nepravidelně. Na druhou stranu Architekt je měsíčník, a přitom se nezdá, že by byl ze všech časopisů nejhorší. Naopak: grafici připravili velmi nosnou koncepci, která umožňuje připravovat časopis každý měsíc tak, aby si udržel vysokou výtvarnou úroveň. Sympatické je rozdělení časopisu na barevnou část na křídovém papíře a černobílou na kuléru. Poměrně příjemná na pohled je i úprava časopisu Era 21, zvláště řešení titulků. Mrzí mě však úspornost, s jakou jsou koncipovány stránky. Myslím, že méně by v tomto případě bylo opravdu více: malé obrázky jsou vmáčknuté do textového bloku, nikde není ponechán prázdný prostor, aby si oko odpočinulo. Era 21 prostě potřebuje trochu odlehčit, provzdušnit. Nejméně lákavým časopisem ze čtveřice je Stavba. Časopis postrádá zřetelnou koncepci: stránky jako by byly poskládány z několika různých časopisů. Jednoduše řečeno: Stavbě chybí art director.
Potěšil mě fakt, že sazeči všech čtyř časopisů respektují základní typografická pravidla i pravidla hladké sazby. Kvalita reprodukce fotografií a tisk je ve Zlatém řezu a Architektu perfektní, ve Stavbě a Eře 21 o něco horší.
Všechny časopisy mají stejnou, brožovanou vazbu.

fotografie Fotografie architektury tvoří zásadní část všech časopisů. Do detailu promyšlená práce s obrazem je patrná ve Zlatém řezu, který klade laťku velmi vysoko. Grafici Architektu už tolik péče pro umístění obrázků nevěnují, celek je chladnější a monotónnější. V Eře 21 i ve Stavbě jsou fotografie víceméně mechanicky zarovnány na špígl a stránky těchto časopisů působí až stavebnicovým dojmem.
S výjimkou Zlatého řezu, který na výběr fotografií klade velký důraz, do ostatních časopisů pronikají i velmi nekvalitní fotografie (např. technických detailů). Architekt jde cestou rozumného kompromisu: nedokonalé fotografie a počítačové vizualizace odsouvá na kulér a reprodukuje je černobíle. Stavba i Era 21 jsou však z estetického pohledu nekvalitními fotografiemi přeplněny.
Velmi často jsou zastoupeny snímky, které architekturu představují v jakési absolutní, v realitě nedosažitelné dokonalosti, tedy za ideálního počasí, bez lidí, bez nábytku, bez aut. Jenže dobrá architektura je taková, která obstojí i v běžném provozu, která vypadá dobře, i když si na schody sedne unavený bezdomovec, i když před domem stojí deset aut... Publikované fotografie tak dávají o architektuře jen velmi nejasnou představu a redukují její funkce na čistě estetické.

písmo Charakteristické pro všechny čtyři časopisy je užití bezpatkového písma, pouze ve Stavbě je na některé články použita antikva.
Architekt je celý sázen Helvetikou, servisní část na kuléru pak Helvetikou zúženou. Poměrně výrazný duktus zvoleného řezu je kompenzován volným prokladem i snahou nezaplňovat textem celé stránky. Svým neutrálním charakterem je Helvetica písmo vhodně zvolené, neboť na sebe nepoutá nežádoucí pozornost.
Era 21 je sázena písmem Unitus; to připomíná Univers, má však bohužel velmi nedbale provedené české akcenty. Sazba je velmi kompresní, písmena se téměř lepí jedno na druhé, čímž trpí čtenářovo oko: text se stává z větší vzdálenosti téměř nečitelným. Písmo zřejmě postrádá pravou kurzivu i polotučný řez, a tak je místo kurzivy písmo brutálně nakloněno o neuvěřitelných 18 stupňů (běžná kurziva má sklon asi 13 stupňů) a polotučný řez je interpolován. Titulky jsou vkusně a citlivě sázeny zúženým Universem.
Hlavní blok Stavby je sázen moderní antikvou Charter; je to typ antikvy, která se nevnucuje a skromně slouží. Pro kratší a informační texty je zvolen Quay, v titulcích se střídá Isonorm a Modell. Trochu nesourodá směs – Quay je současný typ grotesku, nevynikající ani originalitou, ani skvělou čitelností; nemůžu se zbavit dojmu, že svou lehce zdobnou kresbou stojí v protikladu k fotografiím a skicám architektury i k titulkovým písmům. Ani titulky nejsou příliš šťastně řešené: Isonorm je pro ně příliš tenký, Modell příliš široký. Sazba Zlatého řezu je velmi příjemná pro oči. Chladný Univers nekonkuruje ilustracím, ale tvoří pevný, samostatný celek, přestože není na rozdíl od ostatních tří časopisů zarovnán do bloku, ale na praporek. Anglické texty jsou sázeny úzkou verzí Universu. Tiráž a obsah jsou trochu nepochopitelně sázeny z písma Franklin Gothic. Jako titulkové písmo je použito OCR-B – s Universem se dobře doplňuje, však je také od stejného autora...✖

Architekt grafická úprava ing. Drahomíra Králová / měsíčník / 82 stran / cena 100 Kč
Era 21 grafická úprava studio pixl-e / dvouměsíčník / 96 stran / cena 85 Kč
Stavba lay-out Jiří Příhoda / dvouměsíčník / 104 stran / cena 99 Kč
Zlatý řez grafická úprava Tomáš Machek / 80 stran / cena 120 Kč

✖ KDYŽ JE TŘÍDA KLASA A PÁRKY NEJSOU Z MASA... [pavel zelenka]

Po několika měsících od uveřejnění článků o výběru nového loga města Prahy se nám naskýtá možnost srovnat postup pražského magistrátu s postupem úředníků na Ministerstvu zemědělství ČR při výběru „národní značky pro české potraviny a zemědělské produkty“.

V první řadě stojí za zváženou, proč se MZe vůbec rozhodlo podobnou značku zavádět – zkušenost se značkou Czech made by mohla být dostatečným varovnáním; na rozdíl od hlavního města Prahy, které vizuální identitu budovat potřebuje, není vůbec jasné, k čemu má logo KlasA vlastně sloužit. To není pouze záležitost grafického designu, ale prosté politikum. Osobně se domnívám, že peníze utracené za budování právě této značky jsou investicí s velmi pochybným a těžko prokazatelným efektem. Nic na těchto pochybách nezmění argument, že podobnou značku mají skoro všechny státy. (Právě v momentě psaní této poznámky řeší stát otázku zachování průvodcovské služby na státních hradech a zámcích záplatou ve výši 3 miliony korun. MZe za propagaci KlasA plánuje v budoucnu utratit přes 200 milionů – opravdu nám logo na konzervě přinese v EU větší renomé než turisticky přívětivé památky?)

Vypsání výběrového řízení v režii MZe je kapitolou samo pro sebe. Nejdříve byly osloveny „profesionální agentury“ (ovšem které to byly, to smí vědět jen kontrolní orgán!), posléze byla 6. 5. 2003 panem ministrem oslovena „široká veřejnost“ a termín uzávěrky stanoven na 16. 5. 2003. Vzhledem k tomu, že načrtnout logo nezabere víc než půl hodiny, bylo 9 dnů na přípravu značky až moc...

Jelikož částka za grafický návrh, udělení licence a manuál nepřekročila zákonnou hranici 2 mil. korun, nebylo de iure nutné vypisovat výběrové řízení dle § 49 zákona č. 199/1994 Sb. o zadávání veřejných zakázek. Cena služby, jakou je tvorba loga, samozřejmě podléhá pouze domluvě mezi smluvními stranami, takže můj komentář k její výši je pouze subjektivním dodatkem: obecně vzato je cena podhodnocena (400 tis. za značku, která bude na každé tatrance, je vážně málo), vezmu-li však v úvahu výsledek a kvalitu zpracování, musím konstatovat, že i zdarma je to drahé.

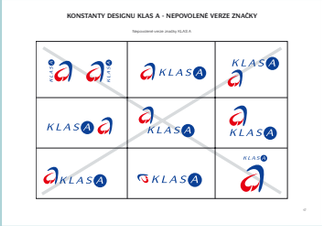
Tím se dostáváme k meritu věci: značka samotná je smutnou ukázkou nepromyšlené strategie, výtvarné bezmoci a nedostatku nápadů. Již hovorový výraz „klasa“ v názvu značky dává tušit, že se koncept rodil zřejmě v lehce křupanském milieu stylem „japa by se to mohlo menovat, aby se to těm sedlákům líbilo“. Výraz asi nevadil ani výběrové komisi, což mě ani moc neudivuje, neboť její složení bylo vhodné spíš k odsouhlasení nového typu rycích vidlí než posuzování obchodní značky. A soudě podle rozhovoru s Pavlem Kovářem chodí tento pán s bolavými zuby nejspíš ke kováři, neboť ten to s kleštěmi také umí a má dozajista dost možností téma konzultovat se zubařem (bude-li chtít).

Výtvarné provedení nelze s vážnou tváří komentovat – velmi jsem se snažil, abych v knírech hodných Salvadora Dalího viděl zmiňovaný lipový list... A tvrdit, že modrý otazník je vlastně vykřičník, to lze opravdu jen u nás v Kocourkově.

Na stránkách MZe je již k dispozici i dokument nazvaný „Grafický manuál“. Tento 17stránkový pokus o cosi, co se tváří jako grafický manuál, je upraven stejně nevábně jako logo samo. Soulad formy a obsahu je doatžen k dokonalosti: stránka definující barevnost udává červenou jako směs výtažků s těmito hodnotami: C 100/ M 0/ Y 94/ K 0 – jistě, jde asi jen o překlep, ale co si myslet o tom, že manuál verbálně jako písmo značky stanoví ITC Symbol v řezu Medium Italic, nicméně pro vlastní zobrazení je ve skutečnosti použit řez Bold Italic? Snad jediné – od začátku do konce jde o neprofesionálně odvedenou práci, od špatného zadání přes nekompetentní posuzování až po hořký výsledek.

Zarážející zaměnitelnost s logem společnosti Autocont je v tomto kontextu už jen pohou lapálií – de iure se opět nic neděje, logo Autocontu nepožívá statut „všeobecně známé ochranné známky“ a je zaregistrováno pouze pro nekolidující třídy výrobků a služeb (počítače, kancelářská technika).

Nezbývá než smutně pokývat hlavou a postesknout si, jaká škoda, že si ministerští úředníci nevzali příklad od kolegů z pražského magistrátu a neustanovili skutečně odbornou výběrovou komisi. Vlastně mě tak napadá, jestli stát třeba zbytečně nevyhazuje peníze oknem, když financuje instituce jako jsou umělecké vysoké školy, protože na MZe, v Agrární a Potravinové komoře, je asi dost nadaných a kompetentních grafiků. ✖



MINISTERSTVO ZEMĚDĚLSTVÍ ČR PŘEDSTAVILO NOVOU ZNAČKU – KLASA

Na otázky Bibiany Beňové odpovídal Pavel Kovář, ředitel tiskového odboru MZ, odpovědný za průběh soutěže.

Jak probíhalo zadání soutěže a výběr loga?
Soutěž o výběr loga se uskutečnila podle příslušného zákona, a to formou průzkumu trhu na veřejnou zakázku malého charakteru. Oslovili jsme 10 vybraných renomovaných firem, působících v této oblasti. Dalších 6 firem se přihlásilo po výzvě ministra zemědělství oznámené na tiskové konferenci, v tisku či na webových stránkách. Základním požadavkem bylo vytvoření loga, které bude jednoduché, snadno zapamatovatelné a dobře reklamně využitelné. Účastníci soutěže museli prokázat, že jsou schopni dodat logo včetně názvu a prováděcích manuálů v profesionální kvalitě na obvyklých nosičích. Museli doložit reference jiných klientů a také se prezentovat zakázkami podobného typu realizovanými v posledních dvou letech. Tím jsme ověřovali profesionální a kvalitativní úroveň firem.

Která studia jste oslovili přímo?
Nevidím důvod, proč bych měl jejich seznam zveřejňovat; pokud mě o něj požádá nějaký kontrolní orgán, je samozřejmě k dispozici.

Jaké bylo složení výběrové komise a jaké měli její členové odborné předpoklady? Byli v ní zastoupeni odborníci například z VŠUP?
Pod předsednictvím náměstka ministra pro potravinářství a obchod vznikla v dubnu letošního roku pracovní skupina, která se v pravidelných termínech schází. Jejími členy jsou představitelé Potravinářské komory ČR, Agrární komory ČR, zástupci významných podniků, které mají svá vlastní marketingová a reklamní oddělení. Tato skupina posuzovala nabídky, které splnily dané podmínky pro realizaci značky. Měli dostatek času, aby mohli svá stanoviska konzultovat s již zmíněnými profesionály.

Kdo je autorem vítězného návrh a jaké je jeho finanční ohodnocení?
Autorem vítězného návrhu se stala firma NOESIS Advertising s. r. o. Finanční ocenění za vytvoření značky – zpracování grafického návrhu, název, prováděcí manuály, prezentační panel, spoluúčast na tiskové konferenci, doprovodné informační materiály pro novináře – činilo 399 000 Kč včetně 5% DPH. Veškerá spolupráce probíhá dle smluvně stanoveného harmonogramu prací.

Má autor vítězného návrhu dostatek zkušeností se zakázkami podobného rozsahu? Co například dělali?
Odpovědět by měl někdo z NOESIS. (Na náš e-mail tedy odpověděl pan Radovan Dostálek, managing director společnosti Noesis s. r. o.) Autorem návrhu je kreativní tým NOESIS Advertising s. r. o. K dlouhodobým klientům agentury NOESIS patří řada renomovaných společností jako např. British American Tobacco, AMCICO AIG Life, Citibank, GE Capital Bank, Medicover, Mironet, Generali PF, Cetelem ČR, atd.)

Výzva MZ se obracela k nejširší veřejnosti, předpokládali jste, že amatér je schopen splnit požadavky na vytvoření profesionálního logotypu? Jak budete dál pracovat s návrhy, které uspěly v amatérské soutěži?
„Amatérská“ soutěž byla uzavřena vyhodnocením došlých návrhů, ze kterých jsme vybrali pět finalistů a vítězný návrh jsme pak představili na tiskové konferenci. Ministr zemědělství jej ohodnotil cenou „plná lednička po celý rok“ (poukaz na odběr potravinářského zboží domácího původu v hodnotě 2 000 Kč měsíčně po dobu 1 roku). Žádný z „amatérských“ návrhů bohužel nesplnil, ani po případné úpravě, přísné požadavky, které byly a jsou na značku tohoto typu kladeny.

Domníváte se tedy, že má státní úřad vypisovat otevřená výběrová řízení na grafické řešení logotypu? Že by amatér vůbec byl schopen dodat jej v profesionální podobě se všemi náležitostmi?
Soutěž pro širokou veřejnost měla být spíše průzkumem trhu, jak bude na myšlenku podpory českých potravin reagovat. Tuto roli také splnila, vedle návrhů jsme obdrželi množství dopisů s připomínkami či vyjádřením podpory, dokonce i od krajanů v USA. Samozřejmě bylo také možné, že by se mezi amatérskými návrhy objevil podnětný nápad, který by pak dále zpracovalo profesionální grafické studio.

Na webu MZ jsou loga ze zahraničí, která jsou často o několik tříd lepší než naše „klasa“; inspirovali se tvůrci zdařilejšími zahraničními příklady?
To je věc názoru, nemyslím si, že by úroveň českého loga byla nižší.

Víte o podobnosti loga KlasA s logem firmy Autocont?
Je zřejmé, že značka KlasA je svébytnou, originální značkou včetně loga. Stavebními prvky jsou červený lipový lístek a modrý vykřičník, zdůrazňující písmeno „ A“ v názvu KlasA. ✖

✖ OFICIÁLNÍ VÝUKOVÉ KURZY vám nabízí to, co vám nenabídne žádná jiná kniha či kurz...“ Každý dobrý sazeč ví, že program se nejlépe naučí intenzivní praxí podloženou prostudováním originálního manuálu a dobře mířenými dotazy na zkušenější kolegy. Pochopila to zřejmě i česká nakladatelství – v půli 90. let sice vyšlo pár knížek kolísavé kvality o všech nejužívanějších sazecích programech, pak však zavládlo několikaleté prázdno a vyšlé knihy se ještě dlouho vyprodávaly se slevou. Za tu dobu se sazecí software radikálně proměnil, nabídl novinky, nebývalou efektivitu práce i návrat ke všem tradičním typografickým hodnotám (InDesign).
Nakladatelství se rozhodla znovu zkusit štěstí, a tak se čtenářům během posledních několika měsíců dostalo hned několika novinek, bohužel vesměs uspěchaných, nedotažených či přímo nezdařených – o smutném případu Vlachovy a Švédovy knihy **InDesign 2** (ComputerPress) jsem už psal podrobně na Grafice.cz (viz odkaz 1), a ani překladový titul **PageMaker 7: Oficiální výukový kurz** (SoftPress) bohužel není výjimkou.
Překlad (Dušan Kadavý) je kostrbatý a toporný, plný jazykových chyb, kterých si korektorka (Hana Pálová) zřejmě nevšimla – což je pro počítačové publikace jev dnes víc než běžný: skoro to vypadá, jako by korektury končily automatickým korektorem ve Wordu. Překladatel navíc do původního textu často vstupuje „poznámkami překladatele“, které – pokud zrovna nepůsobí nadbytečně – čtenáře matou či klamou. Někdy se překladatel zkrátka jen neumí vyjádřit („abyste správně napsali apostrof..., u počítače Macintosh napište Option + j“ – s. 270), jindy vůbec nechápe nastavení možností operačního systému (zmatený výklad o příponách souborů ve Windows – str. 30). Nejvíc však zarazí, že překladatel implicitně (a občas i explicitně – str. 10: „ve verzi CZ“) tvrdí, že je PageMaker 7 lokalizován – což není a asi už nikdy nebude. Potom se není co divit, že čtenář v knize nenajde to, co nejvíc pro práci s programem potřebuje: jak češtinu (tedy české dělení slov a import z textových editorů) ve verzi 7 zprovoznit (přitom stačí nakopírovat pár souborů z české verze 6.52; návod krok za krokem najde čtenář ve starších Novinách pro grafický průmysl – viz odkaz 2). Kapitola o dělení slov je tak spíš kouskem absurdní literatury než užitečným návodem.
Originál knihy z řady Classroom in a Book sice není žádný zázrak, jen lehce aktualizovaná verze staršího výukového kurzu k PageMakeru 6 (ukázkové kapitoly originálu viz odkaz 3), SoftPress však svým překladem knihu doslova „zazdil“. Kdo si koupí za šest stovek příručku, která mu nic víc než anglicky psaný manuál nenabídne, a nabídne-li, tak špatně? Slogan z obálky („Oficiální výukové kurzy vám nabízí to, co vám nenabídne žádná jiná kniha či kurz...“) to ironicky potvrzuje... **[jk]**

✖ HLAVOU PROTI TYPOGRAFII Sazeči se dělí na tři kategorie: ti, kteří dobře ovládají program a zároveň znají typografii a dovedou ji (přes všechny nástrahy, které program často klade) na text aplikovat – ideál, žel stále v menšině; potom ti, kteří pouze znají program; a nakonec ti, kteří neumějí nic. **Jiří Hlavenka**, „výrazná osobnost mezi autory počítačové literatury“ (jak se představuje na obálce), vydal **Podrobnou příručku QuarkXPress 4 & 5** (Computer Press, 2003). Je to standardní příručka pro začátečníka, psaná sice poněkud upovídaným jazykem plným školáckých pravopisných chyb, ale po věcné stránce svůj úkol jistě splní. Smutné je, že „výstupem“ knihy bude právě sazeč, který o typografii nemá ani ponětí – bohužel podobně jako autor, který to – nechtěně komicky – o sobě prozradí sám.
Kniha totiž končí kapitolkou Typografické zásady, psaná i nepsaná pravidla. Hlavenka se odvolává na „staletou a důstojnou vědu“, apeluje na sazeče, aby ji ctil, a dává mu zásady, které je „rozumné dodržovat“.
Co například? Parafrázujme: Rozdělovník se používá na konci řádků a u slov se spřežkami, všude jinde pomlčka. (Tady jsou moudřejší i Pravidla českého pravopisu!) – S výjimkou nadpisů sázejte pomlčku těsně k přiléhajícím písmenům. – České uvozovky vypadají “takto” a ‘takto’. – Point a cicero jsou synonyma. – Jaký je rozdíl v užití kurzivy? „Pamatujte si, že kurzíva (sic! – pozn. recenzenta) pouze vystupuje, zatímco tučné písmo vystupuje příšerně moc.“
A že má typografie, podobně jako každá věda, ustálenou terminologii? Nic se neděje, autor má „mínusky“ (rozuměj: minusky), „vodorovné“ a „tříčtvrteční čárky“ (rozuměj: pomlčky), „přímé písmo“ (základní řez písma) ap.
Jak skončit? Nejlépe větou autorovou: „Ještě několik let pilné práce a bude z vás skvělý typograf!“ **[jk]**

Stéphane Dafflon (CH) AST019, akryl na plátně, 200 × 250 cm, 2001

✖ PO ČTYŘECH DO DVOU Ještě před skončením pražského (divadelního) kvadrienále zahájila **Národní galerie Pražské bienále současného výtvarného umění**. Výstava se koná ve Veletržním paláci a trvá až do 24. srpna 2003. Rozsáhlý výstavní projekt inicioval vydavatel mezinárodního časopisu **Flash Art Giancarlo Politi**. Téma letošní pražské přehlídky „Periferie se stávají centrem“ odkazuje k tendencím posunu zájmu od mezinárodních center umění k dosavadním periferiím. Realizátor tvrdí, že „nový výstavní projekt Pražské bienále má ambice soupeřit s velkými kulturními manifestacemi, jako je slavné **Biennale** v Benátkách nebo **Dokumenta** v Kasselu, a usiluje o založení tradice, jejíž význam může daleko přesáhnout hranice naší země.“ My jenom dodáváme, že bez zlepšení „kulturních“ podmínek ve Veletržním paláci, kdy si návštěvník připadá spíše jako na policii, se návštěvníci příliš nepohrnou. **[pk]**
→ http://www.praguebiennale.org

✖ NOVÁ EULA PRO PÍSMA Zřejmě pod tíhou žalob ze strany **Adobe** se firmy **Linotype** a **Agfa** rozhodly vypracovat novou smlouvu s koncovými zákazníky (**EULA**), která platí pro zakoupená písma. Obě firmy nicméně tvrdí, že základ pro vypracování byl dán již na předloňském **Linotype Technical Forum**. Přestože standardizovaná smlouva není vhodná pro všechny výrobce, určitě bude důležitým krokem, neboť obě společnosti mají tržní podíl kolem 65 % (hlavně díky Adobe). Novou smlouvu navíc trh s písmy potřebuje jako sůl, protože staré smlouvy neřeší embedování písem do elektronických dokumentů buď vůbec, nebo jenom okrajově. **[pk]**
→ http://www.fontzone.com

✖ QUARKXPRESS OPĚT ČESKY Firma **Quentin**, český distributor Quarku, přišla s českou verzí programu **QuarkXPress 5.01 CE**. Součástí počeštění je české dělení, kontrola českého pravopisu a překlad prvků program. Slovenská lokalizace (na stejném CD) neobsahuje kontrolu pravopisu. Kromě základní verze existuje také verze Passport, která obsahuje pouze podporu pro práci s češtinou (slovníky a dělení), ne však české rozhraní. **[pk]**
→ http://www.quark.cz

✖ G5 Ať už je Apple PowerMac G5 nejrychlejším stolním počítačem na světě, nebo není, udělán je dobře. Obsahuje vyváženou nabídku zajímavých funkcí a neortodoxního designu. Kromě 64bitového procesoru G5 na 1,6–2 GHz (nejvyšší konfigurace je duální), který je tentokrát od IBM, obsahuje také PCI-X, podporu Serial ATA, 8× AGP, gigabitový Ethernet, podporu Bluetooth a AirPort Extreme, FireWire 800 a USB 2. 0. Další novinkou je podpora až 8 GB operační paměti ve variantě DDR 400. Pro účinné chlazení jsou stroje osazeny devíti (!) nízkootáčkovými ventilátory, přesto má být stroj tišší než nechvalně známé „géčtyřky“. Počítače budou prodávány tradičně ve třech konfiguracích, nejlevnější za dva, nejdražší za tři tisíce USD. **[pk]**
→ http://www.apple.com/powermac/

[1] → http://www.grafika.cz/art/sazba/cpind2.html [2] → http://www.novinygp.cz/vydani.php3?akce=58&rok=2002 [3] → www.adobe.com/adobepress/main.html

✖ APPLE MŮŽE SLAVIT Čekání firmy **Apple** na novou verzi **QuarkXPressu** pro Mac OS X je konečně u konce. V červnu uvedla firma **Quark** novou, šestou verzi svého vlajkového produktu QuarkXPress. Rozsahem změn jde spíše o verzi desetinkovou, nicméně přizpůsobením produktu pro nové operační systémy si celé číslo zřejmě zaslouží. (Program „odstřihl“ na Apple „devítkové“ a na PC „devadesátkové“ systémy.)
Kromě více kroků zpět (počet výrobce neuvádí), zlepšení vrstev, náhledu v plném rozlišení (pro registrované uživatele), přímého exportu do PDF (s moduly Global Graphics), zlepšení tisku a tabulek, správy velkých projektů obsahuje program také vylepšení tvorby webových stránek. Kdy bude česká verze, není jasné, stejně jako není jasné, v jakém rozsahu bude počeštění provedeno. Nicméně zástupci Quentinu tvrdí, že by mělo být výrazně snazší než v případě „pětky“ a mohlo by být ještě letos na podzim. V té době už Quarku přibude velká konkurence v podobě InDesignu 3. Máme se na co těšit. **[pk]**
→ http://www.quark.com
→ http://www.quark.com/products/xpress/full_features.html

✖ UNICODE 4 Po poměrně krátké době od uvedení Unicode 3 přichází **Unicode Consortium** s rozšířením. Bude publikováno v srpnu, v současné době probíhají editorské a dokončovací práce; klíčové části budou postupně zveřejněny na webu. Nový standard obsahuje nové glyfy (hlavně pro matematickou a technickou sazbu, ale i glyfy pro asijské abecedy), nové minoritní skripty, organizační vylepšení a zpřesnění pojmů (například UTF–32). **[pk]**
→ http://www.unicode.org
→ http://www.unicode.org/versions/Unicode4.0.0/

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, Medum, Semibold) Feite Engschrift (Regular) → URW++
stránku připravili Pavel Kočička a Jakub Krč

There Are CE Fonts Users
Out There.

...And We Care...

More than 7.700 fonts
for MacOS and Windows operating systems.
Fonts in West and Central European encodings.

Více než 7.700 písem
pro operační systémy MacOS a Windows.
Písma v západním a středoevropském kódování.

LinotYpE Library

tel. +49 6172 484 424 fax +49 6172 484 429
www.fontexplorer.com

DataLine

tel. +420 284 811 400 fax +420 284 811 409
www.fontexplorer.cz

Gill – originální myslitel ← architektura a písmo ← grafologie písma ve veřejném prostoru ← Freeedit ← typografie z ulic

UVNITŘ ČÍSLA